ARTE, GUSTO Y ESTÉTICA EN LA *ENCYCLOPÉDIE*

Introducción de
Román de la Calle

Traducción de
Josep Monter y Marc Borràs

Día Internacional de los Museos
18 de Mayo de 2005

MuVIM
Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat



Año 2005

ARTE, GUSTO Y ESTÉTICA EN LA *ENCYCLOPÉDIE*

Introducció: Román de la Calle

Traducció: Josep Monter Pérez / Marc Borràs

Coordinació de l'edició: Ricard Triviño

Assessoría bibliogràfica: Anna Reig

2.ª Edición

ISBN: 84-7795-380-5

Dipòsit Legal: V-2250-2005

Arts Gràfiques J. Aguilar, S.L.
Benicadell, 16 - Tel. 963 494 430

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
Entre el arte, el gusto y la estética. Una breve mirada sobre la *Encyclopédie*, a manera de pre-texto.

El Museo de la Ilustración y de la Modernidad, como miembro del ICOM, no ha querido dejar de sumarse a la celebración del Día Internacional de los Museos. Pero ha pretendido hacerlo –como "museo de las ideas"– potenciando justamente alguna de las facetas a las que está más directamente obligado y que le son características.

En esta coyuntura hemos enfatizado, por compensación, nuestra más genuina mirada hacia la Ilustración, ya que la mayoría de las exposiciones y actividades desarrolladas durante el último medio año han estado orientadas más bien desde y hacia la Modernidad, como heredera singular y también polémica de aquel determinante espíritu ilustrado. Para ello, al equipo del MuVIM, después de intercambiar algunas propuestas y determinadas reflexiones, ha decidido hacer hincapié en el interés histórico que comporta la ***Encyclopédie*** de Diderot y D'Alembert –una de las joyas de nuestra biblioteca especializada, de la cual poseemos la colección completa de los 35 volúmenes, incluidos los ***Suppléments***– y preparar, para esta ocasión, la edición castellana de una serie de artículos, cuidadosamente seleccionados de dicha obra, precisamente de entre aquellos que convergen, por su temática, en torno a la cultura artística y/o estética de aquella fecunda época.

Sería ilógico ocultar, por nuestra parte, el peso que en tal decisión haya podido tener la propia deformación profesional de quien redacta y firma estas líneas introductorias, como especialista en estética y teoría de las artes. Pero también es cierto que la idea contó, desde el principio, con el respaldo generalizado y compartido del propio equipo, que puso de inmediato manos, tiempo y



esfuerzo a la obra, siendo el desarrollo de todo el proceso completo fruto de esa entusiasta tarea, repartida y conjunta, desde la selección, traducción, estudio previo, supervisión y maquetación de textos, hasta el diseño, seguimiento puntual y acabado de la edición.

Sin duda, la satisfacción de poder entregar al visitante de nuestro museo, justamente en la celebración de este 18 de mayo, un texto tan característico de la Ilustración, como son estos fragmentos de la ***Encyclopédie***, refleja y hace bien patente nuestro paralelo deseo de que el estudio de la historia del pensamiento siga ocupando el merecido lugar que posee en la estructura y el programa del propio MuVIM. No en vano, ya en el título de la obra –***Encyclopédie ou Dictionnaire raisonneé des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de lettres***– quedaba bien patente ese nexo entre los saberes, proyectados en la existencia humana, propiciando así un abierto diálogo de la técnica, la ciencia, las artes y el contexto de la sociedad.

Por eso, como primer objetivo, tuvimos muy clara la necesidad de crear, cuanto antes, la Biblioteca del MuVIM, con su Centro de Estudios, Archivo y Documentación. Por eso, asimismo, las estrechas y lógicas relaciones del Museo con la Universidad y con la Sociedad siguen constituyendo uno de los ejes básicos de nuestra sostenida dedicación investigadora, expositiva, didáctica y organizativa, que respalda y hace posible la actual emergencia museística del MuVIM, francamente reconocida en nuestro contexto sociocultural, en perfecto engranaje y continuidad con la revisión de sus anteriores planteamientos fundacionales.

La presente edición, bajo el título de ***Arte, Gusto y Estética en la Encyclopédie***, quiere facilitar al lector, con carácter de antología, unos materiales sin duda alguna históricamente relevantes y con un hilo conductor común, que subraya el nuevo enfoque que decididamente el siglo XVIII va a conceder a las cuestiones abarcables bajo el ámbito de una nueva disciplina ilustrada, "la Estética", que desde sus inicios oficiales (Baumgarten, 1750) intentó sistematizar, entre el arco de la teoría y de la práctica, términos tales como "arte",

"técnica", "belleza", "gusto","crítica", "juicio" "poética", "imitación", "expresión", "bellas artes" o "belle nature", por citar sólo algunos de los artículos que la ***Encyclopédie*** hizo suyos a lo largo de sus diferentes volúmenes.

Por nuestra parte nos hemos limitado, por múltiples motivos, a preparar la traducción de los artículos "Art" (Denis Diderot, volumen I de la ***Encyclopédie***; Jean François Marmontel y Johann Georg Sulzer, volumen I de los ***Suppléments***), "Goût" (Voltaire, Montesquieu y D'Alembert, volumen VII de la ***Encyclopédie***), "La Belle Nature" (Louis Jaucourt, volumen XI de la ***Encyclopédie***) y "Esthétique" (Johann Georg Sulzer, volumen II de los ***Suppléments***). Cuyos autores –a veces más de uno por término/artículo estudiado, tal como se recoge en el desarrollo del índice– fueron todos ellos destacados ***philosophes*** y consagrados polígrafos, comprometidos con el proyecto enciclopédico y con la difusión de la Filosofía de las Luces. El progreso y la razón se convertirían en sus fundamentales resortes y motivaciones.

Como es bien sabido, la idea inicial que aglutinó voluntades en torno al editor Le Breton, ya en 1745, fue la posibilidad de traducir al francés la obra de Ephraim Chambers ***Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences***, que se había publicado en 1728, gozando de gran predicamento y admiración en la época. Pero aquel compromiso inicial, que llegó a recibir incluso el correspondiente permiso real para su realización y en cuyo equipo de trabajo ya figuraban D'Alembert y Diderot, fue demostrándose inadecuado, conforme las ambiciones y las miras del proyecto se fueron ampliando y apuntando hacia nuevas metas más extensas. Se impuso abiertamente la idea de la elaboración de una ***Encyclopédie*** y no la mera traducción/adecuación de otra obra ya existente. Fue así cómo en 1747 Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert figuran explícitamente como codirectores de aquella ambiciosa empresa cultural, que iba a marcar básicamente la actividad intelectual y política del contexto francés, en aquella histórica coyuntura.

El ***Prospectus,*** con sus ocho mil ejemplares editados como folletos de propaganda, sale a la calle en noviembre de 1750, anunciando la ingente obra colectiva que pretendía sumar y recoger los saberes y conocimientos humanos de la época, enlazando de este modo con otros esfuerzos en esa misma línea, que entre el siglo XVII y el XVIII habían avanzado ya distintas aportaciones, bajo las fórmulas de "diccionarios", "memorias" o "historias" (de autores como Pierre Bayle, L. Moreri, Jacob Brucker, Thomas Corneille o el mismo Ephraim Chambers) aunque nunca tuvieron cualesquiera de ellas el alcance y la resonancia que lograría la empresa colectiva que ahora se planificaba; sin embargo a esos mismos trabajos precedentes los propios "enciclopedistas" no dudaron luego, llegado el caso, en acudir y en utilizarlos como fuentes inmediatas de referencia e información.

El proyecto ilustrado de la ***Encyclopédie*** fue realmente complejo y prolijo, viéndose frenado intermitentemente por múltiples incidentes sociopolíticos e ideológicos. Envuelta a menudo de clandestinidades, entusiasmos, conspiraciones y polémicas, varias veces estuvo a punto la empresa definitivamente de naufragar y por muy distintos motivo, como pudieron ser: el ***Arrêt*** del Consejo Real de 1752, la Guerra de los Siete Años (1756), el atentado contra Luis XV (1757), la ruptura interna del frente de los enciclopedistas por el ***affaire*** D'Alembert/Rousseau y Rousseau/Diderot (1757), el ***Arrêt*** del Parlamento de París prohibiendo la obra, la condena del Papa Clemente XIII o la dimisión del mismo D'Alembert (1759).

Sin embargo ***les philosophes***, contra viento y marea, acabaron coronando felizmente su programa de edición, que fue paulatinamente creciendo en sus planteamientos –y en suscriptores– a través de los años siguientes, llegando a reunir 75.000 artículos y usándose más de 2.500 planchas en la estampación de sus volúmenes. Así, de las previsiones iniciales de sólo dos volúmenes de textos y otro de láminas, se pasaría a un crecimiento insospechado e inimaginable en un principio, aunque, eso sí, siempre tuvieron muy claro los directores y el editor que textos e imágenes debían

constituir un diálogo fundamental en la realización de toda la obra. Y así es como se alternaron los volúmenes de texto y los volúmenes de planchas/láminas. Los ilustrados y los ilustradores tuvieron mucho que intercambiar, pues, en sus tareas pedagógicas y comunicativas. Y el resultado fue, sin duda alguna, espléndido aunque lógicamente también desigual, sometido siempre a los avatares, tensiones y polémicas de la propia historia.

Por nuestra parte, desde un principio conviene diferenciar, para evitar posibles equívocos, entre los 28 volúmenes, estrictamente hablando, de la ***Encyclopédie*** –17 tomos de texto y 11 de láminas– y los 7 volúmenes que constituyen los ***Suppléments*** –en este caso, 4 de texto, un volumen de láminas y 2 tomos de útiles tablas alfabéticas–. El total de la aventura intelectual y editorial, pues, entre la ***Encyclopédie*** y los ***Suppléments***, está constituido históricamente por 35 volúmenes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se trata claramente de obras distintas.

Por una parte, los volúmenes de la ***Encyclopédie*** fueron publicados por el editor Le Breton entre los años 1751 y 1772, siendo codirigida esta tarea colectiva primero por el tándem formado por Diderot y D'Alembert, concretamente hasta el volumen séptimo (1759), y luego, ya en solitario –tras la dimisión irrevocable de D'Alembert, una vez producido su duro enfrentamiento con Rousseau– actuó como cabeza responsable del proyecto el propio Denis Diderot, hasta quedar cumplimentada la totalidad de los 28 volúmenes (1772).

Por otro lado, el editor Charles-Joseph Panckoucke, aprovechando el fuerte tirón y el éxito de la obra, decidió publicar, por su cuenta, los ***Suppléments à l'Encyclopédie***, aparecidos entre 1776 y 1777, con un total de 7 volúmenes más, entre textos, láminas e índices generales, como ya se ha indicado anteriormente. Conviene dejar sentado que esta parte del proyecto fue totalmente ajena a Diderot, al editor Le Breton e incluso a la mayoría de los colaboradores anteriores de la obra, aunque bien es cierto que algunos polígrafos como Jean François Marmontel se entregaron con asiduidad también a la nueva iniciativa de Panckoucke.



Volúmenes	Tipología	Año	Obra
Vol I	Texto	1751	E
Vol II	Texto	1752	E
Vol III	Texto	1753	E
Vol IV	Texto	1754	E
Vol V	Texto	1755	E
Vol VI	Texto	1756	E
Vol VII	Texto	1757	E
Vol I	Planchas	1762	E
Vol II	Planchas	1763	E
Vol III	Planchas	1763	E
Vol VIII-XVII	Textos	1765	E
Vol IV	Planchas	1766	E
Vol V	Planchas	1767	E
Vol VI	Planchas	1768	E
Vol VII-IX	Planchas	1771	E
Vol X-XI	Planchas	1772	E
Vol I-IV	Textos	1776-77	S
Vol V	Planchas	1777	S
Vol VI-VII	Tablas-índices	1780	S

E: Encyclopédie = 28 volúmenes (17 de texto + 11 de planchas)
S: Suppléments = 7 volúmenes (4 de texto + 1 de planchas + 2 de tablas-índices)

El hecho de que, no por casualidad, el formato y la línea editora de la presentación de los ***Suppléments*** coincidiera de pleno, formal y materialmente, con la planificación de la ***Encyclopédie*** hizo que luego fácilmente se asimilara la obra como una totalidad. Incluso en algunas reediciones llevadas a cabo en su conjunto, con posteridad, aparecerá ya de manera unitaria la obra, como si hubiera sido un proyecto global. De ahí la diversidad de opiniones que los especialistas mantienen a veces sobre este tema, a la hora de valorar su historia, su trascendencia, así como los criterios analíticos de sus respectivas aportaciones.

La ***Encyclopédie*** y los ***Suppléments*** son indiscutiblemente, por la propia estructura y objetivos del proyecto ilustrado que los sustentó, dos inmensos repertorios de materiales y fuentes fundamentales para comprender la historia intelectual de la época. De ahí el interés que para tantas áreas de conocimiento suponen sus aportaciones, siendo, por cierto, tentador tener acceso a dichos materiales para entender la impronta y los efectos que tal empresa supuso para el pensamiento del siglo XVIII y su dilatado contexto europeo y americano. Y sin duda una de las áreas interdisciplinares que con amplitud ocuparon a estos pensadores es precisamente el campo configurado por las ideas estéticas, que cruza y emerge intermitentemente del conjunto de la obra, convertida en auténtico depósito de la historia de las ideas. No se trata de que los autores de los diferentes artículos fueran necesariamente "especialistas" en tales temas. Sin duda no lo eran. Pero ***les philosophes*** enmarcan su trabajo y sus plurales colaboraciones de la ***Encyclopédie*** bajo la égida del triunfo global de la ***raison***, y desde ella sometieron a estudio el ámbito global de los conocimientos de la época.

Acudir, pues, a tal repertorio de términos supone recomponer el mapa histórico de las relaciones interdisciplinares, de las estructuras epistemológicas globales y de sus contenidos amplios y plurales hasta la saciedad. Así queda patentemente expuesto, como programa de trabajo, sobre todo en tres escritos recogidos en la propia ***Encyclopédie*** y que son, de hecho, como otros tantos textos

programáticos respecto al proyecto global, motivo por el cual comportan un interés metodológico añadido, aunque aquí lógicamente no vamos a incidir de manera puntual en tales extremos. Dichos textos son: el ***Discours Préliminaire des Editeurs,*** que aparece en el volumen I de la obra, redactado por D'Alembert; el artículo ***Art***, del que es autor Diderot (volumen I); y el artículo ***Encyclopédie,*** también redactado por Diderot y aparecido en el volumen V.

En el trasfondo de todo ello late el relevante tema de la revisión del "árbol de los conocimientos humanos" y asimismo el replanteamiento de las relaciones entre la memoria, la razón y la imaginación, lo que a su vez repercute directamente sobre las conexiones entre las ciencias y las artes, y también igualmente se abren los enlace y diferencias entre los ámbitos de las bellas artes y de las artesanías. Todo ello supondrá nuevos reajustes y replanteamientos ante el nacimiento de la"estética", como destacada disciplina ilustrada. No en vano, el pensamiento estético enciclopedista –al que quisiéramos acercarnos someramente en esta pequeña publicación nuestra– se movió abiertamente, como es sabido, entre la herencia y el compromiso mantenido con la "estética" (avant la lettre) fuertemente normativa propia del clasicismo precedente y la llegada abrumadora de las tesis renovadoras de cuño subjetivista, que filtrándose de hecho marcarán el atisbo de la modernidad triunfante. Es en el XVIII cuando se encuentran frente a frente los epígonos de las opciones objetivistas de la "gran teoría de la belleza" (Tatarkiewicz) con las teorías subjetistas de raigambre emprirista, que llegan abiertamente a la ***Encyclopédie*** y con los aportes idealistas que afloran del contexto alemán, los cuales, por su parte, penetran en los ***Suppléments*** de la mano de Sulzer.

Por nuestro lado, como editores coyunturales, en la presente selección de artículos, nos hemos decantado estratégicamente por cuatro ejes, que por supuesto podrían haberse completado con otras voces, no menos relevantes, extraídas igualmente de la propia ***Encyclopédie***, –tales como "le beau", "critique", "jugement", "imitation", "génie", "invention", "sublime" etc.– pero, incluso dejando a un lado, quizás para otra ocasión, las posibles opciones

de "peinture", "architecture", "sculpture", "gravure" o "dessein", hemos preferido centrarnos, como hemos indicado, en cuatro diferentes aspectos, ya contrastados, en algunos casos, desde perspectivas dispares y/o complementarias, por sus distintos autores.

Comenzamos así nuestro recorrido –y nuestro índice de contenidos– con el término **"Art"**, redactado históricamente en momentos dispares por Denis Diderot en 1751, por J. F. Marmontel en 1776 y por J. G. Sulzer en 1771. De hecho, como está claramente contrastado, las aportaciones de Sulzer a los ***Suppléments*** fueron tomadas directamente de su obra ***Allgemeine Theorie der Schönen Kunste***, publicada en dos volúmenes en Leipzig, 1771-1774, incluso sin contar con la mediación directa del autor en la estructuración de tales recensiones. Algo, por otra parte, habitual en el desarrollo del proyecto enciclopédico, por parte de toda una serie de colaboradores. Justamente este término, en su triple redacción, se convierte en paradigmático, respecto a modos diferentes de entender las relaciones entre las bellas artes y las artes manuales. Este objetivo sería para Diderot fundamental, en su afán por relacionar estrechamente arte y técnica, desde una perspectiva integradora y armónica para replantear, a su vez, las nociones de utilidad y de necesidad en un marco mucho más global.

Esa contrastación y ese posible estudio comparativo entre los modos de entender el concepto de arte –al que invitamos a llevar a cabo, por su lado, al lector– sirve de pauta para entender paralelamente las grandes diferencias mantenidas entre el programa inicial de la ***Encyclopédie*** y la posterior complementación de los ***Suppléments***. No en vano entre 1750 y 1780, principio y fin cronológicos del proyecto, la historia había sostenido y escrito fuertes disparidades y duras controversias.

También el término **"Goût"** presenta en el volumen VII de la ***Encyclopédie*** (1757) una triple autoría, que ya se sugiere en el propio texto del artículo, con indicaciones diferenciadas y aclaraciones explicativas complementarias. De hecho, los tres autores del citado término son todos ellos destacadísimos pensadores,



de alto prestigio en la época. Incluso su participación en el proyecto enciclopédico será una buena baza a la que recurrir en momentos de difícil sobrevivencia para la empresa compartida. No en vano se añade literalmente, tras los textos de Voltaire y de Montesquieu y antes del aporte de D'Alembert: "En los siglos venideros se dirá que Voltaire y Montesquieu también participaron en la ***Encyclopédie***". Eran, pues, muy conscientes los responsables de la ***Encyclopédie*** de la importante y arriesgada tarea que estaban llevando a cabo.

En realidad, el texto para el artículo "Gusto" le fue encargado personalmente a Charles de Sécondat, barón de Montesquieu (1689-1755), considerado como el padre espiritual de los ***philosophes***, pero desgraciadamente falleció antes de finalizar el trabajo, recuperándose entre sus papeles el texto incompleto y con determinadas notas complementarias, motivo por el cual se solicitó, a su vez, a Voltaire (1694-1778) otro texto para la misma entrada terminológica, cosa que también hizo. Asimismo se recuperó otro texto de D'Alembert (1717-1783), que había sido leído ya como discurso sobre el mismo tema en la Academia Francesa, en mayo de 1757, es decir muy recientemente a la fecha de la impresión del volumen VII. Sin duda las tres visiones de las tres grandes figuras, en torno a una misma cuestión, como es el tema del "gusto", básico, por tantos sentidos, en la historia de la estética moderna, no deja de representar un atractivo intelectual añadido, sobre el que queríamos incidir, al menos indicativamente, en esta breve antología de textos de la ***Encyclopédie***.

El artículo **"La Belle Nature"** se debe directamente a la tarea recopilatoria de Louis, Chevalier de Jaucourt (1704-1779), uno de los máximos colaboradores del proyecto enciclopédico, de quien dependió la redacción de nada menos que unos 17.400 términos. Tras la tensa dimisión de D'Alembert, se convirtió de hecho en auténtico codirector de la ***Encyclopédie***, invirtiendo incluso parte de su fortuna personal en la empresa redactora, que él estructuró estratégicamente como un equipo de trabajo, montado a sus expensas.

Concretamente el término que nos ocupa está tomado libremente y recensionado de la obra de Charles Batteux ***Les Beaux-Arts réduits à un même principe*** (1746), que luego se revisó, en una especie de segunda edición, bajo el título de ***Principes de Littérature***. Jaucourt entresacó el texto, sin ocultar su origen y citándolo incluso, y lo vació en el artículo “La Belle Nature”, recogido en el volumen XI de la ***Encyclopédie*** (1765). Esa “naturaleza embellecida” es presentada como modelo a imitar, distinto al modelo de la naturaleza empírica que nos rodea. Al igual que en Batteux, la imitación para Jaucourt supondrá agudamente una intervención idealizadora y selectiva, que prepara el tránsito hacia el papel del genio, pero manteniendo la exigencia clásica del XVII de que el auténtico arte supone el perfeccionamiento de la naturaleza.

La “belle nature” es así un modelo, un programa, un resultado en el que activamente participa el sujeto autor de la obra, dando paso paulatinamente desde la categoría de la “imitación” a una llegada paulatina de la categoría de “expresión”. De esta manera, la ***Encyclopédi***e dio a conocer, a través de sus artículos, numerosos planteamientos estéticos, existentes ya en las publicaciones y en el ambiente intelectual de la época. Ese papel difusor será asimismo fundamental en la historia de las ideas del XVIII.

El último término que, por nuestra parte, aquí hemos incluido es **“Esthétique”**. Un término que nace histórica y paralelamente a la gestación de la propia ***Encyclopédie***, y que es puntualmente recogido en el volumen II de los ***Suppléments*** (1776). Sin embargo curiosamente no es tomado/estractado, por los colaboradores de la obra, del libro clásico de A. G. Baumgarten ***Aesthetica*** (1750), que es considerado históricamente como la partida de bautismo oficial de la nueva disciplina, sino del ya citado trabajo de J. G. Sulzer ***Allgemeine Theorie der Schönen Kunste*** (1771-74), por otra parte, casi coetáneo de los ***Suppléments***.

En realidad, este esteta, que pertenece a la segunda generación, siguiendo los sólidos pasos de Baumgarten, plantea su obra articulando tanto una “estética” como una “teoría de las artes”, es decir combina la parte de teoría estética con la parte dedicada al estudio

diferenciado de las distintas artes. Sin duda esta estrategia metodológica era mucho más operativa para ser retomada en una empresa editorial, tan ambiciosa como la de los enciclopedistas.

En cualquier caso, consideramos que para una mirada histórica, en torno al desarrollo de la reflexión estética en el contexto del XVIII, es imprescindible acudir al bagaje que la propia ***Encyclopédie*** aportó, en cada uno de sus capítulos temáticos. Algo que a menudo las propias historias de la estética no han tenido tan en cuenta como justamente hubieran debido plantear.

Por ese preciso motivo, entre otros, nos ha parecido oportuno y de interés aportar nuestro grano de arena a la tarea efectiva de reflexionar en torno a la teorización enciclopedista sobre el arte y la estética, dando a conocer, en castellano, incluso en algún caso por primera vez, los artículos que hemos seleccionado de esta obra realmente paradigmática, fruto de una ingente empresa común, a su vez fundamental y destacada en la compleja historia del pensamiento occidental. Teorización estética y artística que no sólo hay que buscarla en los artículos que tratan específicamente sobre términos artísticos o estéticos, sino diseminada asimismo en otros muchos temas y artículos que, a primera vista, pueden parecer extraestéticos o extraartísticos, lejanos o dispares de tales cuestiones.

Sospechosos frente a todo lo que represente ***esprit de système***, es claro que los enciclopedistas no pretendieron redactar una suma de tratados sino más bien un repertorio de consulta y de orientación estructurada de los saberes humanos. Y entre ellos, sin duda, las reflexiones sobre las artes y en torno a la nueva disciplina de la Estética adquirieron su reivindicado y legítimo espacio, siempre al socaire histórico de los dictados de la razón.

Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), el 18 de mayo del año 2005, Día Internacional de los Museos.

Román de la Calle
Director del MuVIM

PARTE PRIMERA

EN TORNO AL CONCEPTO DEL ARTE



DIDEROT, DENIS (1713-1784)

Arte (***Encyclopédie***, Vol. I, págs. 713-717)

Término abstracto y metafísico. Hemos comenzado haciendo observaciones sobre la naturaleza, el servicio, la utilización y las cualidades de los seres y sus símbolos; luego, hemos dado el nombre de ***ciencia***, de ***arte*** o de ***disciplina*** en general al centro o punto de reunión al que se han conducido las observaciones hechas para así formar un sistema de reglas o de instrumentos, y reglas tendentes a una misma finalidad: eso es lo que significa ***disciplina*** en general. Ejemplo: se ha reflexionado sobre el uso y utilización de las palabras y a continuación se ha inventado el nombre ***Gramática***. ***Gramática*** es el nombre de un sistema de instrumentos y reglas relativos a un objeto determinado; este objeto es el sonido articulado, los signos de la palabra, la expresión del pensamiento y cuanto se refiere a ello; lo mismo ocurre con las demás Ciencias o ***Artes***.

Origen de las Ciencias y de las Artes. La industria humana aplicada a las producciones de la Naturaleza por necesidad, por lujo, por diversión o por curiosidad es lo que ha dado nacimiento a las Ciencias y a las ***Artes***; y estos puntos de unión de nuestras diferen-

tes reflexiones han recibido las denominaciones de ***Ciencia*** y de ***Arte*** según la naturaleza de sus objetos ***formales***, como dicen los Lógicos. Si el objeto se cumple, el conjunto y la disposición técnica de las reglas según la cuales se lleva a cabo se denominan ***Arte***. Si el objeto es contemplado sólo bajo diferentes aspectos, el conjunto y disposición técnica de las observaciones relativas a este objeto se denominan ***Ciencia***; así, la ***Metafísica*** es una ***Ciencia*** y la ***Moral*** es un ***Arte***. Lo mismo ocurre con la Teología y con la Pirotecnia.

Especulación y práctica de un Arte. De cuanto precede resulta evidente que todo ***Arte*** tiene su especulación y su práctica: su especulación, que no es otra cosa que el conocimiento no operativo de las reglas del ***Arte***; su práctica, que no es más que el uso habitual y no reflexionado de esas mismas reglas. Es difícil, por no decir imposible, llevar lejos la práctica sin la especulación; y viceversa, poseer la especulación sin la práctica. En todo Arte hay un gran número de circunstancias relativas a la materia, a los instrumentos y a la maniobra práctica que sólo enseña el uso. Corresponde a la práctica presentar las dificultades y ofrecer los fenómenos; a la especulación, explicar los fenómenos y sortear las dificultades; de ahí se sigue que apenas haya un Artista que, sabiendo razonar, pueda hablar de su ***Arte***.

Distribución de las Artes en liberales y mecánicas. Examinando las producciones de las Artes, se percibe que unas son más obra del espíritu que de la mano; otras, en cambio, son más obra de la mano que del espíritu. Ese es, ***en parte***, el origen de la preeminencia otorgada a ciertas ***Artes*** respecto a otras y de la distribución que se ha hecho de las Artes en ***Artes liberales*** y ***Artes mecánicas***. Esta distinción, aunque bien fundada, ha producido un mal efecto al degradar a gentes muy estimables y muy útiles y favorecer en nosotros no sé qué pereza natural, que nos induce demasiado a creer que aplicarse constante y continuadamente a experiencias, objetos particulares, sensibles y materiales es ir contra la dignidad del espíritu humano y que practicar, o incluso estudiar, las ***Artes mecánicas*** es rebajarse a cosas cuya investigación es laboriosa, su meditación innoble, su exposición difícil, su frecuentación deshonrosa,

su número inagotable y su valor una menudencia. ***Minui majestatem mentis humanae, si in experimentis et rebus particularibus***, etc. Bacon, *Novum organum*.

Un prejuicio éste que tendía a llenar las villas de orgullosos razonadores y de contemplativos inútiles y las campiñas de pequeños tiranos ignorantes, ociosos y desdeñosos. No es así como pensaron Bacon –uno de los primeros genios de Inglaterra–, Colbert –uno de los más grandes ministros de Francia– y, en fin, los buenos espíritus y personas sabias de todos los tiempos. Bacon consideraba la historia de las *Artes mecánicas* como la rama más importante de la verdadera filosofía y se abstenía cuidadosamente de menospreciar su práctica. Colbert consideraba la industria de los pueblos y el establecimiento de manufacturas como la riqueza más segura de un reino. A juicio de quienes hoy tienen ideas sanas del valor de las cosas, quien pobló Francia de grabadores, de pintores, de escultores y de artistas de todo género; quien descubrió a los ingleses la máquina de hacer calcetines, los terciopelos a los genoveses, los vidrios a los venecianos no hizo menos por el Estado que quienes vencieron a sus enemigos y les quitaros sus plazas fuertes; y a ojos del filósofo, tal vez hay más mérito real en haber dado a luz a los Le Brun, Le Sueur y Audran, pintando y grabando las batallas de Alejandro y ejecutando en tapices las victorias de nuestros generales, que el que tiene haberlas logrado.

Poned en un lado de la balanza las ventajas reales de las Ciencias más sublimes y de las *Artes* más honoradas y en el otro las de las *Artes mecánicas*: veréis que el prestigio que se ha conferido a unas y el que se ha otorgado a las otras no se ha distribuido en justa relación a esas ventajas, y que se ha alabado mucho más a las personas ocupadas en hacer creer que éramos felices que a las ocupadas en hacer que lo fuéramos de hecho. ¡Qué juicios tan extravagantes los nuestros: exigimos que cada cual ocupe su tiempo útilmente y despreciamos a las personas útiles!

Finalidad de las Artes en general. El hombre no es más que el ministro o el intérprete de la naturaleza: no comprende ni actúa



más que en la medida que tiene conocimiento –experimental o reflexivo– de los seres que lo rodean. Su mano desnuda, por más robusta, infatigable y ágil que sea, no puede bastar más que para un pequeño número de efectos: no acaba grandes cosas más que con la ayuda de instrumentos y reglas; otro tanto hay que decir del entendimiento. Los instrumentos y las reglas son como músculos sobreañadidos a los brazos y resortes accesorios a los del espíritu. La finalidad de todo *Arte* en general o de todo sistema de instrumentos y reglas, que confluyen en una misma meta, es imprimir determinadas formas sobre una base dada por la naturaleza; esta base es la materia, el espíritu, alguna función del alma o alguna producción de la naturaleza. En las Artes mecánicas, a las que me dedicaré aquí más de lo que lo han hecho los autores, ***el poder humano se reduce a aproximar o alejar los cuerpos naturales. El hombre lo puede todo o nada, según esa aproximación o alejamiento sea o no posible***. (Véase Bacon, *Nov. org.*).

Proyecto de un tratado general de las Artes mecánicas. A menudo se ignora el origen de un Arte mecánico o no se tienen más que vagos conocimientos de sus progresos: he ahí las consecuencias naturales del desprecio que se ha tenido en todos los tiempos y en todas las naciones tanto sabias como belicosas hacia quienes se han dedicado a esas artes. Por eso hay que recurrir a suposiciones filosóficas, partir de alguna hipótesis verosímil o de algún evento primero y fortuito y, desde ahí, aventurarse hasta el punto que ese arte ha alcanzado. Me explicaré mediante un ejemplo que tomaré de las ***artes mecánicas*** –menos conocidas– antes que de las ***artes liberales*** –que se han presentado bajo mil formas diferentes.

Si se ignorase el origen y los progresos de la industria del vidrio o del papel, ¿qué haría un filósofo que se propusiera escribir la historia de esas *artes*? Haría esta suposición: un trozo de ropa ha caído por azar en una vasija llena de agua, ha permanecido allí el tiempo suficiente para disolverse y, vaciada la vasija, en vez de encontrar en el fondo un trozo de ropa, no hay más que una especie de sedimento, cuya naturaleza resulta difícil de reconocer a no

ser por algunos hilos que indican que la materia primera de ese sedimento tuvo antes forma de ropa. En cuanto al ***vidrio***, haría esta suposición: los primeros habitáculos sólidos que los hombres construyeron fueron de tierra cocida o de ladrillo; ahora bien, es imposible cocer ladrillos a grandes temperaturas sin que se vitrifique alguna de sus partes; esta es la forma como se presentó el vidrio por primera vez. Sin embargo, ¡qué enorme distancia entre esa escama sucia y verdusca y la materia transparente y pura de los cristales, etc.! Esa u otra parecida será la experiencia fortuita de la que partirá el filósofo para llegar hasta el punto que el arte del vidrio ha alcanzado actualmente.

Ventajas de este método. Siguiendo este proceder, los progresos de un ***arte*** se expondrían de manera más instructiva y clara que siguiendo su verdadera historia, si se conociera. Los obstáculos que se habrían tenido que superar para perfeccionar ese arte se presentarían en un orden enteramente natural y la explicación sintética de los pasos sucesivos del arte facilitaría su inteligencia a los espíritus más ordinarios y situaría a los artistas en la vía que deberían seguir para acercarse antes a la perfección.

Orden que habría que seguir en un tratado semejante. En cuanto al orden que habría que seguir en un tratado de ese tipo, creo que lo más ventajoso sería relacionar las artes con las producciones de la naturaleza. Una enumeración exacta de estas producciones daría origen a muchas ***artes*** desconocidas. Otro gran número nacerían de un examen detallado de los diferentes aspectos bajo los que se puede considerar la misma producción. La primera de estas condiciones exige un conocimiento muy amplio de la historia de la naturaleza; y la segunda, una gran dialéctica. Un tratado de las ***artes***, tal como yo lo concibo, no es obra de una persona ordinaria. No se vaya a imaginar que propongo ideas vanas y prometo a la humanidad descubrimientos quiméricos.

Tras haber observado con un filósofo –al que no me canso de alabar, porque jamás me he cansado de leerlo– que la historia de la naturaleza es incompleta sin la historia de las artes; y tras haber



invitado a los naturalistas a coronar su trabajo sobre los reinos vegetal, mineral y animal etc. mediante las experiencias de las ***artes mecánicas***, cuyo conocimiento importa mucho más a la verdadera filosofía, me atrevería a añadir a su ejemplo: ***Ergo rem quam ago, non opinionem, sed opus esse; eamque non sectae alicujus, aut placiti, sed utilitatis esse et amplitudinis immensae fundamenta***. No se trata aquí de un sistema; no son las fantasías de una persona; son las decisiones de la experiencia y de la razón y los fundamentos de un edificio inmenso; y quien piense de manera diferente tratará de disminuir la esfera de nuestros conocimientos y de desanimar los espíritus.

Debemos al azar un gran número de conocimientos: nos ha manifestado algunos muy importantes que no buscábamos; ¿cabe suponer que no encontraremos nada añadiendo nuestros esfuerzos a su capricho y poniendo orden y método en nuestras investigaciones? Si hoy poseemos secretos que antes no se podían esperar en absoluto y si nos está permitido extraer conjeturas del pasado, ¿por qué el futuro no nos reservará riquezas con las que apenas contamos hoy?

Si a la gente que mide la posibilidad de las cosas según el alcance de su genio y no imagina nada más allá de lo que conoce se le hubiera dicho hace unos siglos que es un polvo el que rompe las rocas, el que abate las murallas más gruesas desde sorprendentes distancias, el que encerrado por el peso de algunos libros en las entrañas profundas de la tierra las remueve y sale a la luz a través de las enormes masas que lo cubren y puede abrir un agujero en que desaparecería una ciudad entera, esa gente no habría dejado de comparar esos efectos con la acción de las ruedas, poleas, palancas, contrapesas y otras máquinas conocidas y de decir que semejante polvo resulta una quimera y que sólo el rayo o la causa que produce los terremotos –y cuyo mecanismo es inimitable– es capaz de tales espantosos prodigios.

Así es como el gran filósofo hablaba en su siglo y en todos los siglos venideros. A su ejemplo nosotros añadiremos lo siguiente:

¿hasta qué punto el proyecto de la máquina de subir agua mediante el fuego, tal como se llevó a cabo la primera vez en Londres, no habría dado ocasión a malos razonamientos, sobre todo si el autor de la máquina hubiera tenido la modestia de presentarse como una persona poco versada en los mecanismos?

Si en el mundo no hubiera más que ese tipo de peritos para valorar las invenciones, no se harían ni grandes ni pequeñas cosas. Así pues, quienes se apresuran a pronunciarse sobre las obras que no implican ninguna incompatibilidad –a veces no son más que añadidos muy ligeros a máquinas conocidas y, como máximo, exigen la intervención de un obrero hábil– y son bastante limitados como para juzgar que esas obras sean imposibles, saben que ellos mismos no se han instruido lo suficiente como para expresar deseos convenientes.

Es el Canciller Bacon quien les dice: ***Qui sumpta*** –o lo que aún es menos perdonable– ***qui neglecta ex his quae praesto sunt conjectura, ea aut impossibilia, aut minus verisimilia, putet; eum scire debere se non satis doctum, ne ad optandum quidem commode et apposite esse***.

Otro motivo de investigación. Ahora bien, lo que debe animarnos aún más en nuestras investigaciones y determinarnos a observar con atención alrededor nuestro, son los siglos que han pasado sin que las personas se hayan dado cuenta de las cosas importantes que tenían, por decirlo así, ante sus ojos. Así, por ejemplo, el ***arte*** de imprimir y el de grabar. ¡Qué caprichosa es la condición del espíritu humano! ***Si se trata de descubrir, desconfía de su fuerza, se enreda con las dificultades que él mismo se fabrica, las cosas le parecen imposibles de encontrar; y una vez encontradas, no entiende cómo ha sido preciso tanto tiempo para buscarlas y se apiada de si mismo***.

Diferencia singular entre las máquinas. Después de haber propuesto mis ideas sobre un tratado filosófico de las artes en general, pasaré a algunas observaciones útiles sobre la manera de tratar ciertas artes mecánicas en particular. A veces se utiliza una máquina muy complicada para producir un efecto bastante simple en



apariencia; otras veces, basta una máquina muy simple para producir una acción muy complicada: en el primer caso, dado que el efecto a producir se ha concebido fácilmente y el conocimiento del mismo no enreda al espíritu ni sobrecarga la memoria, se empezará por anunciarlo y luego se pasará a la descripción de la máquina; en el segundo caso, en cambio, resulta más adecuado descender de la descripción de la máquina al conocimiento del efecto.

El efecto de un reloj es dividir el tiempo en partes iguales con ayuda de una aguja que se mueve uniformemente y muy lentamente sobre una superficie con puntos. Si le muestro un reloj a alguien que desconoce esta máquina, primero tendré que instruirlo respecto a su efecto y luego pasaré al mecanismo. Me cuidaré mucho de seguir el mismo método con quien me pregunta que es una malla de ropa, qué es el paño, el droguete, el terciopelo o el satén. En este caso empezaré por detallar los oficios que sirven para estas obras.

Cuando el desarrollo de la máquina está claro, permite que se vea su efecto de golpe, cosa que quizás fuera imposible sin esos preliminares. Para convencerse de la verdad de estas observaciones, inténtese definir exactamente qué es la *gasa* sin suponer ninguna noción de la máquina de confeccionarla.

Sobre la geometría de las artes. Se convendrá conmigo sin dificultad que hay pocos artistas para quienes los elementos de las matemáticas no sean necesarios; sin embargo, una paradoja, cuya verdad no se presentará enseguida, es que tales elementos les resultarían perjudiciales en muchas ocasiones si una multitud de conocimientos físicos no corrigiera sus preceptos en la práctica: conocimientos de lugares, de posiciones, de figuras irregulares, de materias, de sus cualidades, de la elasticidad, de la rigidez, de las fricciones, de la consistencia, de la duración, de los efectos del aire, del agua, del frío, del calor, de la sequía, etc: es evidente que los elementos de la geometría de la Academia no son sino los más simples y menos complicados de entre los de la geometría de los comercios.

En la naturaleza no hay una palanca como la que Varignon supone en sus proposiciones; en la naturaleza no hay una palanca de la que se puedan calcular todas sus condiciones. Entre estas condiciones las hay en tan gran número y tan esenciales en el uso que incluso no se puede someter a esa parte del cálculo que llega hasta las diferencias más imperceptibles de las cantidades, siempre que se puedan apreciar; de ahí que quien no tenga más que la geometría intelectual es en la vida ordinaria una persona desmañada, de la misma manera que un artista que no tiene más que la geometría experimental es un obrero muy limitado.

Sin embargo, me parece que la experiencia enseña que un artista pasa más fácilmente sin la geometría intelectual que una persona, no importa quien sea, sin cierta geometría experimental. Toda la materia de las fricciones se ha quedado, a pesar de los cálculos, en un asunto de matemática experimental y de práctica ordinaria [manouvrière]. Ahora, bien, ¿hasta dónde llega este conocimiento solo? ¿Cuántas máquinas malas no nos proponen todos los días gentes que han imaginado que las palancas, las ruedas, las poleas, los cables actúan en una máquina como sobre un papel y que, sin haber trabajado con sus propias manos, jamás han sabido la diferencia de los efectos de una misma máquina o de su perfil?

Una segunda observación que añadiremos aquí, pues va pareja al tema, es que hay máquinas que funcionan bien en pequeño y no en grande; y viceversa, unas que funcionan bien en grande y no en pequeño. Creo que entre estas últimas hay que incluir todas aquellas cuyo efecto depende principalmente de un peso considerable de las partes mismas que las componen o de la violencia de la reacción de un fluido o de cualquier volumen considerable de materia elástica que se deben aplicar a esas máquinas: si se realizan en pequeño, el peso de las partes se reduce a nada, la reacción del fluido casi no se da, las fuerzas con que se había contado desaparecen y la máquina no produce su efecto.

Pero así como, en relación con las dimensiones de una máquina, hay un punto –si se me permite hablar así–, un término en que



ya no produce ningún efecto, también hay otro más allá o más acá del cual no produce el mayor efecto de que es capaz su mecanismo. Toda máquina tiene, según la forma de expresarse los geómetras, un ***maximum*** de dimensiones; al igual que en su construcción, cada parte considerada en relación con el mecanismo más perfecto de esa parte es de una dimensión determinada por las otras partes; en relación con su más perfecto mecanismo, la materia entera es de una dimensión determinada por la máquina de que está compuesta, el uso que se quiere hacer de la misma y una infinidad de otra causas. Sin embargo, ¿cuál es ese término en las dimensiones de una máquina más allá o más acá del cual es demasiado grande o demasiado pequeña? ¿Cuál es la dimensión verdadera y absoluta de un reloj excelente, de un molino perfecto, de un barco construido lo mejor posible?

Corresponde a la geometría experimental y de práctica ordinaria [manouvrière] de muchos siglos, ayudada por la geometría intelectual más abstracta, dar una solución aproximada a estos problemas; y estoy convencido de que es imposible obtener nada satisfactorio sobre ese asunto más allá de estas geometrías por separado y muy difícil con la unión de estas geometrías.

Sobre el lenguaje de las Artes. He visto que el lenguaje de las Artes es muy imperfecto por dos causas: la escasez de palabras apropiadas y la abundancia de sinónimos. Hay útiles que tienen muchos nombres diferentes; otros, por el contrario, no tienen más que el nombre genérico –***ingenio, máquina***– sin añadido alguno que lo especifique; unas veces, a los artistas les basta la más pequeña diferencia para abandonar el nombre genérico e inventar nombres particulares; otras, un útil singular por su forma y su uso o no tiene nombre o lleva el de otro útil con el que nada tiene en común.

Sería de desear que se pusiera más atención en la analogía de las formas y de los usos. Los geómetras no tienen tantos nombres como figuras; ahora bien, en el lenguaje de las artes, un martillo, unas tenazas, un cangilón, una pala, etc. tienen casi tantas denominaciones como artes hay. El lenguaje cambia en gran parte de



una manufactura a otra. Con todo, estoy convencido de que los procedimientos prácticos y manuales más singulares y las máquinas más complejas se explicarían con un número bastante pequeño de términos familiares y conocidos si se decidiera no utilizar los términos del arte más que en el caso de que añadieran ideas particulares.

¿No hay que convencerse de esto si se considera que las máquinas complejas no son más que una combinación de máquinas simples; que éstas son muy pocas; y que en la exposición de cualquier operación todos los movimientos son reductibles, sin ningún error de consideración, al rectilíneo y al circular? Sería, pues, de desear que un buen lógico, familiarizado con las artes, acometiera los elementos de la ***gramática de las artes***.

Su primer paso sería fijar el valor de los correlativos: ***grande, grueso, medio, delgado, denso, débil, pequeño, ligero, pesado***, etc. A tal efecto, habría que buscar una medida constante en la naturaleza o evaluar la altura, el grosor y la fuerza media del hombre y referir a eso todas las expresiones indeterminadas de cantidad o, al menos, formar tablas e invitar a los artistas a adaptar sus lenguajes a éstas.

El segundo paso sería determinar la diferencia y la similitud de las formas y los usos de un instrumento u otro, de una maniobra u otra, cuándo habría que darles un mismo nombre o nombres diferentes. No dudo de que quien emprenda esta obra no vaya a introducir menos términos nuevos que a eliminar sinónimos, ni que tenga más dificultad en definir bien las cosas comunes –tales como ***gracia*** en pintura, ***nudo*** en bisutería o ***molde*** en muchas artes– que en explicar las máquinas más complicadas. Es el defecto de definiciones exactas y la multitud, no la diversidad, de movimientos en las maniobras lo que hace que las cosas de las artes resulten difíciles de decir claramente. Para el segundo inconveniente no hay más remedio que familiarizarse con los objetos; vale la pena, sea por las ventajas que aportan, sea por la honra que dan al espíritu humano.



¿En qué sistema de física o de metafísica se nota más inteligencia, de sagacidad, de lógica consecuente, que en las máquinas de hilar oro, de hacer telas y que en los oficios de bisutería, hacer gasas y paños o en los que trabajan con la seda? ¿Qué demostración de matemáticas hay más complicada que el mecanismo de ciertos relojes o que las diferentes operaciones por las que se hace pasar la corteza de cáñamo o el capullo del gusano antes de obtener de ellos un hilo que se pueda utilizar? ¿Qué proyección más bella, delicada y singular que la de un dibujo en las cuerdas de un telar y de las cuerdas de un telar sobre los hilos de una cadena? ¿Se ha llegado a imaginar en cualquier género algo que muestre más sutileza que tejer con hilos de diferentes colores para formar dibujos en terciopelo?

Aunque me empeñara en ello, jamás conseguiría recorrer todas las maravillas de las manufacturas que impresionarán a quienes se acerquen a ellas no con ojos no suspicaces ni estúpidos.

Con el filósofo inglés me detendré en tres inventos, que no conocieron los antiguos y, para vergüenza de la historia y de la poesía moderna, los nombres de sus inventores son casi desconocidos; quiero hablar del arte de imprimir, del descubrimiento de la pólvora y de la propiedad de la aguja imantada o brújula. ¡Qué revolución han ocasionado estos descubrimientos en la república de las letras, en el arte militar y en la marina! La brújula ha conducido a nuestros barcos hasta las regiones más ignotas; los caracteres tipográficos han establecido una correspondencia de luces entre los sabios de todas partes y tiempos futuros; y la pólvora ha dado a luz todas las obras maestras arquitectónicas que defienden nuestras fronteras y las de nuestros enemigos; estas tres artes casi han cambiado la faz de la tierra.

Hagamos, pues, justicia a los artistas como les es debido. Las ***artes liberales*** se han cantado a sí mismas suficientemente; ahora podrían emplear la voz que les quede para celebrar las ***artes mecánicas***. Corresponde a las artes liberales sacar a las artes mecánicas del envilecimiento en que las ha mantenido tanto tiempo el pre-



juicio; y a la protección de los reyes corresponde librarlas de la indigencia en que aún languidecen.

Los artesanos se han creído despreciables porque se les ha despreciado; enseñémosles a pensar mejor de sí mismos: es el único medio de obtener de ellos unos productos más perfectos. Que surja del seno de las academias alguien que descienda a los talleres, que recoja allí los fenómenos de las artes y los exponga en una obra que lleve a los artistas a la determinación de leer, a los filósofos a la de pensar útilmente y, en fin, a los grandes a la de hacer un uso útil de su autoridad y de sus recompensas.

Una advertencia que nos atrevemos a dar a los sabios: que practiquen ellos lo que nos enseñan; que no se deben juzgar las cosas con demasiada precipitación, ni proscribir un invento como inútil porque no tenga, en su origen, todas las ventajas que se le podrían exigir. Montaigne, ese hombre tan filósofo, si volviera entre nosotros ¿no se avergonzaría de haber escrito que ***las armas de fuego tienen tan poco efecto, salvo la sorpresa del oído, a la que por lo demás cada uno se ha acostumbrado, que espera que se abandone su uso***? ¿No habría mostrado más sabiduría animando a los arcabuceros de su tiempo a sustituir la mecha y la rueca por alguna máquina que respondiera a la actividad de la pólvora y más sagacidad prediciendo que esta máquina se inventaría algún día?

Poned a Bacon en el lugar de Montaigne y veréis al primero considerar filosóficamente la naturaleza del agente y profetizar –si se me permite decirlo– las granadas, las minas, los cañones, las bombas y todo el aparato de la pirotecnia militar. Con todo, Montaigne no es el único filósofo en hacer un juicio precipitado sobre la posibilidad o imposibilidad de las máquinas. Descartes, ese genio extraordinario nacido para ofuscar y para dirigir, junto con otros que valían tanto como el autor de los ***Essais***, ¿no han declarado que el espejo de Arquímedes era una fábula? Y, en cambio, ese espejo está expuesto a la vista de todos los sabios en el Jardín del Rey, y los efectos que produce en manos del señor de Bufón, que lo ha encontrado, no nos permiten dudar ya de los efectos que produjo en los muros de



Siracusa, en manos de Arquímedes. Ejemplos tan grandes bastan para que seamos prudentes.

Invitamos a los artistas a dejarse aconsejar por los sabios y a no dejar que perezcan con ellos los descubrimientos que hagan. Que sepan que encerrar un secreto útil es hacerse culpable de un robo respecto a la sociedad; y que, en este caso, no es menos vil preferir el interés de uno solo al de todos que en cien otros casos en que no dudarían en declararlo. Si se hacen comunicativos, quedarán libres de muchos prejuicios, sobre todo de ese en que se encuentran casi todos: que su arte ha adquirido el último grado de perfección. Su poco de luz los expone a menudo a adjudicar a la naturaleza de las cosas un defecto que no se encuentra sino en ellos mismos. Los obstáculos les parecen invencibles desde el momento en que ignoran los medios para vencerlos. Que hagan experimentos; que en estos experimentos, cada uno aporte lo suyo; que ahí, el artista se dedique a la mano de obra, el académico a las luces y los consejos y el opulento al precio de las materias, de las molestias y del tiempo; y bien pronto nuestras artes y nuestras manufacturas tendrán sobre las de los extranjeros toda la superioridad que deseamos.

Sobre la superioridad de una manufactura sobre otra. Ahora bien, lo que dará la superioridad a una factura respecto a otra será, sobre todo, la bondad de las materias que se empleará en ella, junto a la celeridad del trabajo y a la perfección de la obra. En cuanto a la bondad de las materias, es un asunto a examinar. La celeridad del trabajo y la perfección de la obra dependen por entero de la multitud de obreros que trabajan en eso. Cuando una manufactura es numerosa, cada operación ocupa a una persona diferente. Este obrero no hace ni hará en su vida más que una única cosa; aquel, otra cosa diferente; de ahí que cada cosa se ejecute bien y rápidamente y que la obra mejor hecha siga siendo la que mejor mercado tiene.

Por otra parte, el gusto y el trabajo bien hecho se perfeccionan necesariamente entre un gran número de obreros, porque es difícil que no haya algunos capaces de reflexionar, de combinar y, en



fin, de encontrar el único medio que pueda elevarlos por encima de sus semejantes: el medio de economizar la materia, de alargar el tiempo, de mejorar la industria sea mediante una máquina nueva, sea con una maniobra más cómoda. Si las manufacturas extranjeras no ganan a nuestras manufacturas de Lyon no es porque se ignore cómo se trabaja aquí –en todas partes se tienen los mismos oficios, las mismas sedas y casi las mismas prácticas–, sino sólo porque en Lyon hay treinta mil obreros juntos que se ocupan de la misma materia. Podríamos alargar más este artículo, pero lo que acabamos de decir bastará para quienes saben pensar; para los demás, nunca diríamos lo suficiente. Tal vez se encuentren algunos pasajes de una metafísica un poco fuerte, pero era imposible que fuera de otra manera.

Teníamos que hablar de lo que concierne al arte en general; por eso nuestras proposiciones debían ser generales. Ahora bien, el buen sentido dice que una proposición es tanto más abstracta cuanto más general, toda vez que la abstracción consiste en abarcar una verdad descartando de su enunciación los términos que la particularicen. Si hubiéramos podido ahorrar estas espinas al lector, nos habríamos ahorrado no poco trabajo a nosotros mismos.

ARTESANO. Nombre por el que se designa a los obreros que profesan las artes mecánicas, que suponen menos inteligencia. De un buen zapatero se dice que es un buen artesano; y de un hábil relojero, que es un gran artista.

ARTISTA. Nombre que se da a los obreros que sobresalen en alguna de las artes mecánicas que suponen inteligencia; y también a quienes, en ciertas ciencias mitad prácticas, mitad especulativas, entienden muy bien la parte práctica; así, se dice de un químico, que sabe ejecutar adecuadamente los procedimientos que otros han inventado, que es un buen artista; con esta diferencia: que el término ***artista*** es siempre un elogio en el primer caso, mientras que en el segundo es casi un reproche no poseer más que la parte subalterna de su profesión.





MARMONTEL, JEAN-FRANÇOIS (1723-1799)

Arte. Artes liberales (*Suppléments*, Vol. I, págs. 585-587)

Nada más curioso en apariencia que haber ennoblecido las artes de adorno y de agrado, con exclusión de las artes de primera necesidad; haber distinguido en un mismo arte lo agradable y lo útil honrando con preferencia lo uno antes que lo otro; y, sin embargo, nada más razonable que esas distinciones, si se consideran de cerca.

La sociedad, tras haber atendido a sus necesidades, se ocupó de sus placeres; y el placer, una vez sentido, se ha convertido él mismo en una necesidad. Los goces son el premio de la vida; y en las artes de adorno se ha reconocido el don de multiplicarlos. Entre éstas y las artes de necesidad –o de primera utilidad– se ha tenido en cuenta el género de estímulo que exigían unas y otras y se han propuesto recompensas relativas a las facultades e inclinaciones de quienes debían ejercerlas.

El primer objeto de las recompensas es fomentar los trabajos. Ahora bien, los trabajos que no exigen más que facultades comunes –tales como la fuerza del cuerpo, la habilidad manual, la sagacidad de los órganos y una ingeniosidad fácil de adquirir mediante

el ejercicio y el hábito–, para realizarse, no tienen necesidad más que del incentivo de un buen salario. Por todas partes se encontrarán personas robustas, laboriosas, ágiles y mañosas, que estarán satisfechas de vivir a gusto trabajando y que trabajarán para vivir.

A esas artes, incluidas las más útiles y de primera necesidad, no se les ha podido proponer más que una vida fácil y cómoda; y las cualidades naturales que suponen no son susceptibles de más ambiciones. El alma de un artesano y la de un labrador no se alimentan de quimeras y sólo tienen un débil interés por una existencia ideal.

En cambio, en las artes cuyo éxito depende del pensamiento, de los talentos del espíritu, de las facultades del alma y, sobre todo, de la imaginación, ha sido precisa no sólo la estimulación del interés, sino también la de la vanidad; han sido precisas recompensas análogas a su genio y capaces de animarlo, una estima halagadora en unos y una especie de gloria en otros y, para todos, disposiciones proporcionales a los medios y facultades que exigen.

Así se ha establecido en la opinión la preeminencia de las artes liberales respecto a las artes mecánicas, sin considerar su utilidad o, más bien, suponiéndolas diversamente útiles, unas para las necesidades de la vida y, otras, para su recreo y agrado.

Esta distinción se ha precisado hasta el punto de que, en el mismo arte, lo que exige un grado poco común de inteligencia y de genio, se ha colocado en el rango de las artes liberales, mientras que se ha dejado, en el de las artes mecánicas, lo que no supone más que medios físicos o las facultades del espíritu que tienen la mayoría. Tal es, por ejemplo, la diferencia del arquitecto con el albañil, del escultor con el fundidor, etc. A veces, incluso, se ha separado la parte especulativa e inventiva de un arte mecánica para elevarlo al rango de las ciencias, mientras la parte ejecutiva ha quedado en la multitud de las artes oscuras. Así, la agricultura, la navegación, la óptica, la estática se atienen, por una parte, a los conocimientos más sublimes y, por la otra, a las artes que no han sido ennoblecidas.

Las artes liberales se reducen, pues, a la elocuencia, la poesía, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado, considerado como dibujo.

Por una transposición bastante singular se ve que las artes más honorables –las que, en efecto, más merecen serlo por las facultades que exigen y por los talentos que suponen–, las únicas de éstas incluso que exigen una inteligencia, una imaginación, un genio raro y una delicadeza de órganos, con que pocas personas han sido dotadas, son casi todas artes de lujo, artes sin las que la sociedad podría ser feliz y que no le han aportado más que placeres de fantasía, de costumbres y de opinión, o artes de una necesidad muy alejada del estado natural humano.

Ahora bien, lo que nos parece un capricho, un error, un desorden de la naturaleza parece, al menos, bastante razonable, pues lo verdaderamente necesario para las personas ha tenido que serles fácil a todas, mientras lo que no es posible más que para unas pocas ha tenido que ser inútil para la mayoría.

De las artes liberales, unas se dirigen más directamente al alma, como la elocuencia y la poesía; otras, más particularmente a los sentidos, como la música y la pintura; para expresarse, unas utilizan signos ficticios y variables (los sonidos articulados) y otra signos naturales e iguales por todas partes (los acentos de la voz, el ruido de los cuerpos sonoros); otras utilizan no signos, sino la apariencia misma de los objetos que expresan (las superficies y los contornos, los colores, la sombra y la luz); otra, en fin, no expresa nada (hablo de la arquitectura), pues su trabajo consiste en seguir lo que gusta al sentido de la vista, en cuanto a las dimensiones o las formas, y su objetivo es unir el adorno agradable y la utilidad.

En fin, entre estas artes, unas tienen por modelo a la naturaleza y su excelencia consiste en seleccionar algo de ella y componerlo de acuerdo con ella, tan bien como ella y mejor que ella misma: así operan la poesía, la pintura y la escultura; otra expresa la verdad misma y no imita nada, pero infunde en los medios que utiliza toda

la potencia de que éstos son susceptibles: así, la elocuencia despliega todos los resortes del sentimiento, todas las fuerzas de la razón; otra imita por semejanza o por analogía: así, la música tiene dos órganos, uno natural (el de la voz humana) y otro artificial (el de los instrumentos que pueden secundar y suplir la voz humana y, a través del oído, aportar al alma nuevas emociones).

Bien se ve cuán difícil es reducir a un único principio de las artes, cuyos medios, procedimientos y objeto difieren tan esencialmente.

Si fuera verdad, como un célebre músico ha pretendido, que el principio universal de la armonía y de la melodía estuviera en la naturaleza, se seguiría que ésta sería la guía, no el modelo de la música. Sin duda, todos los sonidos y acordes se encuentran en la naturaleza, pero el arte consiste en unirlos y componer con ellos un conjunto que agrade al oído y aporte al alma emociones agradables; por tanto, dígase a que se parece esa composición. ¿El sistema de modulaciones y de acordes lo ha tomado acaso la música del canto de los pájaros y de los acentos de la voz humana?

Este arte es, tal vez, el más profundo secreto que las personas le han arrebatado a la naturaleza. El pintor no tiene más que abrir los ojos; ¿se dirá también que el músico no tiene más que prestar oídos para encontrar modelos? Es verdad que la música, bastante a menudo, imita y que la verdad embellecida es un nuevo encanto para ella; pero quien la reduzca a la imitación, a la expresión de la naturaleza, le recortará sus prodigios más emocionantes y, al oído, sus placeres más sensibles y queridos. Así, pues, la música se parece, por una parte, a la poesía, que embellece a la naturaleza imitándola, y, por otra, a la arquitectura, que no tiene en cuenta más que el placer del sentido al que debe afectar.

Al estudiar las artes hay que tener bien presente esta idea: independientemente de los placeres pensados que nos causan la semejanza y el prestigio de la imitación, cada uno de los sentidos tiene sus placeres puramente físicos, como el gusto y el olfato; el



oído, en especial, tiene los suyos y parece que sea más sensible en la medida en que más raros sean en la naturaleza.

Por mil sensaciones agradables que nos vienen por el sentido de la vista, tal vez no nos llega más que una por el sentido del oído: se diría que este órgano, habiendo sido destinado especialmente a transmitirnos la palabra y, con ella, el pensamiento, la naturaleza ha creído, por eso mismo, haberla favorecido bastante. Todo en el universo parece hecho para los ojos y casi nada para los oídos. Igualmente, de todas las artes, la que más ventaja tiene para rivalizar con la naturaleza es el arte de los acordes y del canto.

La arquitectura está aún menos sojuzgada que la música a la imitación. ¡Qué idea, darle por modelo la primera cabaña, con que el hombre salvaje imaginó construirse un abrigo! Aunque esta cabaña, este esbozo del arte contuviera sus elementos, no ha sido un don de la naturaleza: es, como la iglesia de san Pedro de Roma, una composición artificial, una tentativa de la ingeniosidad [***industrie***]; y resulta extraño que la tentativa sea, a la vez, el modelo de la obra de arte. ¿Cómo extraer de esta cabaña la idea de las proporciones, de los perfiles y de las formas más regulares?

El prodigio del arte no ha sido emplear columnas y cabrios: esa es la más simple y burda de las invenciones de la necesidad. El prodigio ha sido determinar las relaciones de las alturas y de las bases, el conjunto armonioso, el equilibrio de las masas, la precisión y la elegancia de los voladizos y de los contornos. ¿Es la razón, la analogía o, en fin, la naturaleza la que ha proporcionado la composición del orden corintio, el más magnífico, agradable y extraño [***insensé***] de todos? Las columnas recuerdan a los troncos de los árboles, que soportaban largas vigas y viguetas de través, figuradas por el entablamento: me gusta mucho. ¿Dónde ha visto el inventor del orden corintio un vaso rodeado de una planta, colocado al final de un tronco de árbol y sosteniendo un fardo pesado: en la naturaleza, en las primeras invenciones de la necesidad? Calímaco vio ese vaso, pero lo vio por tierra y no soportando nada. La utilización que ha hecho del mismo repugna al buen sentido y a la verosimili-

tud; y, sin embargo, esa absurdidad es del agrado de los ojos, el ornamento más rico y bello de la arquitectura. Los rulos o volutas del orden jónico no están menos ridículamente utilizados: y siguen siendo una belleza.

El arte mismo, después de dos mil años, trata en vano de encarecerse con estas composiciones: nada puede acercarse a eso; las proporciones de la arquitectura griega permanecen aún inalterables; y sin tener modelo en la naturaleza, parecen destinadas a ser eternamente ellas mismas el modelo del arte. ¿Por qué? Porque el placer de los ojos está, como el del oído, unido a determinadas impresiones y éstas dependen de determinadas relaciones que la naturaleza ha puesto entre el objeto y el órgano. Pero, captar esas relaciones no es imitar, sino penetrar y descubrir en la naturaleza.

Así procede la elocuencia; no imita nada; el orador no es un mimo, habla según él, transmite su pensamiento, expresa sus sentimientos. Pero, en su deseo de emocionar, de iluminar, de persuadir, de transmitir a nuestros corazones las emociones del suyo, elige mediante reflexión lo que cree más capaz de conmovernos a su gusto. Aquí, además, hay que estudiar la influencia del espíritu sobre el espíritu, la acción del alma sobre el alma, la referencia de los objetos al órgano del sentimiento; y para dominar los espíritus, el orador ha de preocuparse de conocer los que les conmueve y les emociona a su gusto.

En las artes mismas en que la imitación parece serlo todo, como la poesía, la pintura y la escultura, copiar no es nada, elegir lo es todo: los detalles se encuentran en la naturaleza, pero el conjunto está en el genio. La invención consiste en componer masas que no se parecen a nada y que, a pesar de no tener un modelo, contienen verdad; ahora bien, ¿cuál es el arquetipo y la regla de estas composiciones en la naturaleza? No hay otro que el del conocimiento de la persona, el estudio de sus afecciones, el resultado de las impresiones que los objetos producen en el órgano.

Eso resulta evidente en cuanto a la elección, mezcla y armonía de los colores, a la belleza de los contornos y a la elegancia de las

formas: el ojo es su juez supremo; el mismo estudio de la naturaleza, que ha distinguido los sonidos que agradan al oído, nos ha iluminado respecto a la elección de los objetos que agradan a los ojos.

La misma teoría, pues, respecto a la parte intelectual de la pintura y a la poesía, que es el arte de pintar ***con espíritu*** e ingenio.

Resulta tan difícil explicar los placeres del pensamiento y del sentimiento como los del oído y de los ojos. Sin embargo, una experiencia habitual nos permite conocer que la facultad de sentir y de imaginar tiene en la persona una actividad inquieta que quiere ejercerse, y más de una manera que de otra.

La naturaleza nos presenta confusamente lo que halaga y lo que hiere nuestra sensibilidad; ahora bien, la imitación se propone no sólo la ilusión, sino el placer, es decir, no sólo afectar al alma engañándola, sino afectarla como le gusta a ella. Esa elección es el secreto del arte y nada en la naturaleza puede revelárnoslo, a no ser el estudio mismo de la persona y de sus impresiones de placer o de pena que recibe de los objetos que la conmueven.

Ese discernimiento adquirido mediante la observación es el que ilumina y guía al artista; pero es el guía al estilo del perfumador, como el del poeta y el del pintor; y que el arte imite o no imite, si según su esencia ha de ser un arte de adorno y agrado, su principio es la elección de lo que nos puede gustar. La diferencia se encuentra en los órganos que se propone halagar o, más bien, en las afecciones que cada una de las artes puede producir.

Las artes de adorno agradable, que no aportan al alma más que sensaciones, como la del perfumador, jamás se contarán entre las artes liberales. Estas tienen especialmente como órganos el ojo y el oído, los dos sentidos que aportan al alma sentimientos y pensamientos; a eso parece haber atendido la opinión cuando ha otorgado a cada uno de ellos el lugar y rango que debían ocupar.

Estas artes se ponen de acuerdo bastante a menudo para embellecer a partes iguales el mismo objeto y producir un placer compuesto de sus impresiones unidas; así es como la arquitectura y la

escultura, la poesía y la música colaboran; sin embargo, no hay que creer que imitar mejor su objeto se hace con vistas a producir más ilusión. Un observador hábil ya ha señalado que las dos artes, cuya alianza era la más claramente indicada por sus relaciones (la escultura y la pintura) se perjudican mutuamente al unirse. Una bella estampa grabada produce más placer que una estatua coloreada; en ésta, el exceso de similitud le quita a la ilusión su mérito y su atractivo.



SULZER, JOHANN GEORG (1720-1779)

ARTE. BELLAS ARTES (*Suppléments*, Vol. I, págs. 587-596)

El primero que aplicó el epíteto de ***Bellas*** a las artes de las que vamos a hablar advirtió, sin duda, que su esencia consiste en unir lo agradable a lo útil o de embellecer los objetos que el arte mecánica había inventado.

En efecto, en vez de hacer consistir, como tan a menudo se ha pretendido, la esencia de las bellas artes en una imitación de la naturaleza, que no ofrece al espíritu más que ideas vagas y muy poco seguras, resulta mucho más natural buscar su origen en la tendencia que nos empuja a embellecer todo lo que nos rodea y que sirve a nuestras necesidades más frecuentes.

Antes de pensar en embellecer los habitáculos mediante el orden y la simetría y antes de recurrir a la armonía para hacer más agradable el lenguaje, ha habido alojamientos para resguardarse y formas de entenderse.

Las almas dotadas de un temple afortunado tienen, al nacer, una decidida tendencia a las impresiones dulces; esta tendencia es la que ha producido las bellas artes.



El inventor de la escultura fue el primer pastor que probó a dar una forma más elegante a su taza o a su cayado y esbozar en ellos algunos pequeños relieves. El de la arquitectura fue el primer salvaje que tuvo el ingenio de poner orden en la construcción de su choza y supo observar en el conjunto una proporción adecuada; el padre de la elocuencia en una nación ha de considerarse a quien tuvo la primera idea de introducir algún tipo de orden y atractivo en el relato que tenía que hacer.

A partir de estos gérmenes el entendimiento humano, mediante un "cultivo reflexivo" [*culture réfléchie*], ha sabido hacer que salieran a la luz, poco a poco, las bellas artes: esos gérmenes, formados por la naturaleza, se han convertido en excelentes árboles cargados de los frutos más deliciosos.

Con las bellas artes pasa lo mismo que con todas las invenciones humanas: en su mayoría son obra del azar y, en su origen, muy endebles; sin embargo, mediante un perfeccionamiento sucesivo, acaban siendo de una utilidad muy notable. La geometría no era, al principio, más que una agrimensura muy basta; y fue la simple curiosidad de algunas personas desocupadas la que llevó al nacimiento de la astronomía: una aplicación juiciosa y mantenida ha desarrollado los primeros elementos de estas dos ciencias y las ha elevado a ese alto grado de perfección actual con una inestimable utilidad para la sociedad humana. Así, aunque las bellas artes no fueron en su cuna más que débiles tentativas únicamente imaginadas para alegrar la vista u otros sentidos, haríamos bien en guardarnos de encerrar en esos límites tan estrechos toda la amplitud de sus ventajas reales y de su verdadera meta. Para apreciar lo que vale la persona, hay que considerar no lo que es en su primera infancia, sino lo que será en su edad madura.

La primera cuestión que se presenta aquí, pues, es investigar qué utilidad le cabe a la persona esperar de las bellas artes consideradas en toda la extensión de su esencia y en el estado de perfección de que son susceptibles.

Los espíritus débiles o frívolos repiten sin cesar que las bellas artes no están destinadas más que a nuestras diversiones; que su finalidad no va más allá de recrear nuestros sentidos y nuestra imaginación; examinemos, pues, si la razón no descubre en ellas nada más importante y veamos hasta dónde puede la sabiduría sacar partido de la tendencia industriosa que lleva a las personas a embellecerlo todo y de su disposición a ser sensibles a lo bello. Para ello, no tendremos necesidad de embarcarnos en largas y profundas investigaciones; la observación de la naturaleza nos ofrece una vía mucho más breve.

La naturaleza es el primer artista y sus maravillosos arreglos nos indican cuanto puede elevar hasta lo más alto el valor y la perfección de las artes.

En las obras de la creación todo concurre para procurar impresiones agradables tanto a la vista como a los demás sentidos. Cada ser destinado a nuestro uso tiene una belleza, que es independiente de su utilidad: los mismos objetos que no tienen ninguna relación inmediata con nosotros parecen no haber recibido una figura graciosa y colores agradables más que porque iban a estar expuestos a nuestras miradas.

La naturaleza, trabajando así por todas partes para que confluyeran en nosotros las sensaciones agradables, sin duda ha tenido como finalidad excitar y fortificar en nosotros una dulce sensibilidad, capaz de atemperar la fogosidad de las pasiones y la rudeza del amor propio.

Las bellezas esparcidas por las producciones de la naturaleza son análogas a esa sensibilidad delicada que, escondida en el fondo de nuestros corazones, debe ser excitada sin cesar por la impresión que nos producen los colores, las formas y los acentos que conmueven nuestros sentidos.

De ahí procede un sentimiento más tierno, el espíritu y el corazón se hacen más activos: ya no estamos limitados a las sensaciones bastas, como todos los animales; así se unen las impresiones

más dulces, nos convertimos en personas; aumentando el número de objetos interesantes aumentamos nuestra primera actividad; todas nuestras fuerzas se juntan y se desarrollan: salimos del polvo y nos elevamos a las inteligencias superiores. A partir de ahí advertimos que la naturaleza no está ocupada simplemente en las necesidades del animal, sino que quiere distribuir goces más delicados y elevar gradualmente su espíritu a un estado más noble.

En este embellecimiento universal, la naturaleza, como madre tierna, ha tenido un cuidado particular en reunir los atractivos más emocionantes en los objetos más necesarios a las personas: ha tenido incluso el secreto de hacer que la fealdad y la belleza sirvieran por igual a nuestra felicidad, uniéndolas como signos característicos al mal y al bien. Afea a uno para que nos desagrade y embellece a otro para que lo amemos. ¿Qué hay, por ejemplo, más esencial que los lazos de la sociedad para llevar a la persona a la felicidad y a la meta principal de su destino?

Ahora bien, esos lazos se refieren a los placeres [*agrémens*] mutuos que las personas se procuran. Eso es cierto, sobre todo, respecto de la feliz unión por la que el hombre, aislado aún en medio de las sociedades generales, se asocia a una compañera, que entra en comunidad con sus bienes, redobla sus placeres compartiéndolos, alivia tristezas y aligera sus penas. ¿Y dónde ha prodigado la naturaleza sus atractivos [*agrémens*] más que en la figura humana? En ella están entretejidos los nudos indisolubles de la simpatía, los encantos más irresistibles de la belleza se encuentran distribuidos en ella como deben para introducir el más feliz de los lazos. Con esta admirable y sabia profusión, la naturaleza ha sabido hacer expresiva la materia insensible y muda y darle la impronta de las perfecciones del espíritu y del corazón, es decir, de los encantos más poderosos.

Por una parte, todo lo que en sí es nocivo ha recibido de la naturaleza una fuerza repugnante que produce aversión. Los signos característicos que sublevan o producen disgusto y que la naturaleza ha destinado a desvelar el embrutecimiento estúpido, el

espíritu áspero o el corazón malvado; esas figuras, digo, están grabadas en el rostro humano con rasgos tan profundos como los que anuncian la belleza del alma.

Este proceder de la naturaleza, tan bien marcado en todas sus obras, no debe dejarnos ninguna duda acerca del carácter y la finalidad de las bellas artes. La persona, embelleciendo todo lo que procede de su invención, debe proponerse la misma meta que se propone la naturaleza misma cuando embellece con tanto esmero sus propias obras. Corresponde, pues, a las bellas artes revestir, con adornos [***agrémens***], diversos nuestros habitáculos, nuestros jardines, nuestros muebles y, sobre todo, nuestro lenguaje, la principal de nuestras invenciones; y no sólo, como tantas personas lo imaginan equivocadamente, para que tengamos el simple disfrute de algunos adornos [***agrémens***] más, sino principalmente con el fin de que las dulces impresiones de lo que es bello, armonioso y conveniente confieran un aire más noble, un carácter más elevado a nuestro espíritu y a nuestro corazón.

Otra cosa mucho más importante aún es que las bellas artes, imitando siempre a la naturaleza, repartan a manos llenas los atractivos de la belleza en los objetos inmediatamente necesarios para nuestra felicidad y, con ello, nos inspiren un apego invencible hacia esos objetos.

Cicerón deseaba (***de Oficiis, lib. I***) poder presentarle a su hijo una imagen de la virtud, persuadido de que no se podía ver sin enamorarse perdidamente de ella; he ahí el servicio inestimable que pueden ofrecernos realmente las bellas artes; por eso no tienen más que consagrar la fuerza mágica de sus encantos a los dos bienes más necesarios para la humanidad: la verdad y la virtud.

A este primer servicio deben añadir, además, otro, siempre de acuerdo con su gran modelo: darle a todo lo que es nocivo una figura horrorosa que excite el sentimiento de aversión: la maldad, el crimen, todo lo que puede corromper a la persona moral debe estar revestido con una forma sensible que atraiga nuestra atención,



pero de manera que nos haga ver esos vicios con sus propios rasgos y producirnos, así, un horror indeleble; he ahí uno de los grandes aciertos del autor de la naturaleza. Nadie puede librarse de considerar una fisonomía funesta con tanta atención y curiosidad como las que se tienen ante la belleza misma. Así, la institutriz de las bellas artes ha querido que no desviáramos nuestra mirada ante el mal más que después de que éste excitara en nosotros toda la impresión de un horror saludable.

Las observaciones generales que acabamos de hacer contienen el germen de todo lo que se puede decir de la naturaleza, de la meta y utilización de las bellas artes: su esencia consiste en poner los objetos de nuestras percepciones en condiciones de actuar sobre nosotros con ayuda de los sentidos y con una energía particular que tiene su fuente en el placer [*agrément*]; su meta es conmover vivamente el corazón; su verdadera utilidad debe ser elevar el alma. Cada uno de estos tres puntos merece una discusión particular y un examen más preciso.

I. Que la esencia de las bellas artes consista en darles a los objetos la capacidad de actuar sobre nosotros con ayuda de los sentidos y por una energía que nace del atractivo [*agrément*]; eso es lo que se pone de manifiesto en todo lo que merece el nombre de producción del arte. En efecto, ¿cómo se convierte un discurso en un poema? ¿Cómo toman el nombre de danza los andares humanos? ¿Cuándo merece una pintura considerarse un cuadro o una secuencia de sonidos puede llamarse obra musical? ¿Qué es, en fin, lo que hace de una casa un fragmento de arquitectura? Es cuando, mediante el trabajo del artista, una obra cualquiera adquiere un encanto particular que, con ayuda de los sentidos, provoca la reflexión.

El historiador refiere un evento tal como ha ocurrido; el poeta se ocupa del mismo tema, pero nos lo presenta de la manera que le parece más apropiada para producirnos una impresión viva y conforme a sus pretensiones; el simple dibujante traza con la mayor exactitud la imagen de un objeto visible, el pintor en cam-



bio le añade todo lo que puede completar la ilusión y encantar a los sentidos y al espíritu; mientras, en sus andares y gestos, las personas normales desarrollan, sin pensar en ello, el sentimiento que les ocupa, el bailarín confiere orden y belleza a sus gestos y andares ... Así, no es posible que nos quede ninguna duda sobre lo que constituye la esencia de las bellas artes.

II. Es igualmente cierto que la primera e inmediata finalidad de las bellas artes es emocionarnos vivamente: no pretenden que reconozcamos sin más o que concibamos de una manera distinta los objetos que nos presentan, sino que el espíritu quede impresionado y el corazón emocionado. Por eso las bellas artes dan a los objetos la forma más apropiada para halagar a los sentidos y a la imaginación: al tiempo que tratan de atravesar el alma con rasgos dolorosos, encantan al oído con la armonía de los sonidos y al ojo con la belleza de las figuras, con agradables alternativas de sombras y luces y con el brillante resplandor de los colores. Parecen sonreírnos en el mismo instante en que nos llenan el corazón de amargura y de esa manera nos fuerzan a abandonarnos a la impresión de los objetos y se adueñan de todas las facultades sensitivas del alma: son las sirenas, cuyo canto es irresistible.

III. Ahora bien, este dominio que ejercen sobre los espíritus todavía está subordinado a otra meta mucho más elevada y que no se podría alcanzar más que por medio de un buen uso de la fuerza mágica que constituye su esencia; sin esa dirección hacia una meta superior, las musas no serían más que peligrosas seductoras.

¿Quién podrá dudar de que la naturaleza, al darle al alma la facultad de gustar el encanto de los sentidos, no haya tenido una meta más elevada que la de halagarnos y simplemente atraernos al goce estéril y no reflexivo de los atractivos sensuales? Nadie dirá que el autor de la naturaleza nos haya dado el sentimiento del dolor para atormentarnos; por eso, ¿no sería igualmente absurdo imaginar que el sentimiento del placer no tiene como meta suprema más que un cosquilleo pasajero? Sólo los pequeños genios no han percibido que en el universo entero todo tiene una tendencia



bien marcada y bien decidida hacia la actividad y la perfección; y, de ser así, no habría más que artistas superficiales que se imaginan haber cumplido su vocación y, en vez de proponerse una meta más digna del arte y de sí mismos, se contentan con lisonjear, mediante imágenes agradables, los apetitos sensuales del alma.

Es evidente –y ya lo hemos observado– que la naturaleza no utiliza la belleza más que para servir de incentivo y de indicio de lo que es bueno; y de la misma manera, las artes no despliegan el encanto que les es propio más que para atraer nuestra atención hacia el bien y hacer que lo queramos. Si no tienen esta meta, interesan bien poco al género humano y no pueden merecer ni la estima del sabio, ni la protección de los gobiernos; en cambio, con los cuidados y la vigilancia de una política ilustrada, las artes serán los principales instrumentos de la felicidad de los mortales.

Concibamos las bellas artes habiendo alcanzado toda la perfección de que son susceptibles y habiendo sido acogidas universalmente en una nación; examinemos las múltiples ventajas que eso acarreará. En esas circunstancias, todo lo que verá, todo lo que se escuchará, llevará la impronta de la belleza y de las gracias: la morada de los ciudadanos, sus casas, el mobiliario, los vestidos, todo lo que rodeará a las personas será, gracias a la influencia del buen gusto y al cultivo de los talentos y del genio, igualmente bello y perfecto y, sobre todo, ese indispensable y maravilloso órgano destinado a comunicar a los demás lo que se piensa y lo que se siente: el ojo no podrá pasear su mirada desde otra parte, ni el oído se emocionará con otro sonido sin que los sentidos internos se emocionen, al mismo tiempo, por el sentimiento del orden, de la conveniencia y de la perfección: todo moverá al espíritu a ocuparse de objetos adecuados para formarle cada vez más y todo hará nacer en el corazón una dulce sensibilidad, efecto natural de las sensaciones agradables que cada objeto le aportará.

Lo que la naturaleza hace en los climas más afortunados, las bellas artes lo hacen allá donde brillan con sus ornamentos naturales. Todas las fuerzas del alma se desarrollan y se purifican nece-

sariamente cada vez más en una persona, cuyo espíritu y corazón quedan impresionados y conmovidos a cada instante por todo género de perfecciones. La estupidez, la insensibilidad de la persona inculta y basta desaparece poco a poco; de un animal salvaje se transforma en una persona, cuyo espíritu está lleno de encantos y cuyo carácter inspira amistad.

Un hecho poco conocido, pero no menos verdadero, es que la persona debe su principal institución a la influencia de las bellas artes. Si, por una parte, admiro el buen sentido de los antiguos filósofos cínicos y el coraje con que se esforzaban por hacer volver a su estado primitivo a la naturaleza inculta, precisamente ellos que habían nacido y vivían en medio de un pueblo entregado al lujo y hundido en la molicie por el abuso de las bellas artes; por otra, estoy indignado de ver la ingratitud de estos filósofos célebres, que habrían querido aniquilar las bellas artes a las que debían lo más precioso que tenían. ¡Oh, Diógenes, ¿de dónde te provenía esa fina chanza que hacías con tanta amargura sobre las majaderías de tus conciudadanos? ¿De dónde habías extraído ese sentimiento delicado que captaba con tanta vivacidad el más mínimo ridículo, por más disfrazado que estuviera bajo la apariencia de una sabiduría austera? ¿Cómo pudiste, estando en medio de Atenas o de Corinto, concebir el propósito de volver al estado de naturaleza pura? ¿No era absurdo querer introducirla en un país, en que las bellas artes ya habían dejado sentir toda su influencia?

Antes hubiera sido preciso poder eclipsar en las aguas del Leteo todas las impresiones que las bellas artes habían producido en tu espíritu y en tu corazón. Pero, entonces, ya no te habrías atrevido a vivir entre los griegos: para encontrar un retiro donde pudieras vivir y pensar libremente según tus principios, no te habría quedado más elección que hacer rodar tu tonel hasta la horda más despreciable y retrasada de los escitas. Y tú, ilustre Rousseau, mejor Diógenes que vives entre los griegos modernos, ¡antes de formular una acusación pública contra las musas, debes restituirles todo lo que tenías de ellas! Pero, entonces, tu informe habría sido muy



débil; tu corazón, por lo demás tan generoso, no ha sentido cuánta gratitud debías a aquéllas, cuya proscripción solicitabas.

Las observaciones precedentes aún no se refieren más que al efecto más universal de las bellas artes en general; efecto que consiste en la afinación de ese sentido moral denominado gusto de lo bello. Este primer servicio que nos ofrecen las bellas artes es tan importante que, aunque fuera el único, deberíamos, como agradecimiento, elevar templos y erigir altares a las musas. La nación que, considerada en su totalidad, posea el gusto de lo bello estará siempre compuesta de personas más perfectas que las naciones en que el buen gusto aún no haya tenido ninguna influencia.

Sin embargo, las artes producen frutos todavía más excelentes, pero que no pueden nacer más que en un territorio cultivado por el buen gusto. La primera ventaja de la que acabamos de hablar no se debe considerar, pues, más que como un encauzamiento hacia otras ventajas más superiores.

Una nación, para ser feliz, necesita buenas leyes relativas a su extensión y adaptadas al suelo y al clima; pero estas leyes, que son obra del entendimiento, no bastan; es preciso, además, que cada ciudadano tenga continuamente ante sus ojos, de la manera más adecuada para impresionarlo vivamente, ciertas máximas fundamentales, ciertas nociones directrices que sean como la base del carácter nacional, que lo mantengan y le impidan alterarse.

Además, en las coyunturas críticas, en que unas veces la inercia y otras las pasiones, se oponen al deber, es necesario tener a mano medios adecuados para dar nuevos atractivos a ese deber; y he aquí dos servicios que se pueden esperar de las bellas artes. Éstas tienen mil ocasiones de despertar en nosotros esas máximas fundamentales y grabarlas de una manera imborrable; sólo ellas, tras habernos preparado sigilosamente para sentimientos delicados, en momentos de crisis pueden hacer una dulce violencia a nuestros corazones y, por una especie de placer, encadenarnos a los deberes más penosos; sólo ellas poseen el secreto, aunque de forma diversa y cada una a su manera, de presentar, con todos los



encantos imaginables, las virtudes, los sentimientos de un corazón honesto y los actos buenos [*actes de bienfaissance*] que exijan las circunstancias. ¿Qué alma un poco sensible se les podría resistir entonces? Y cuando desplieguen toda su magia para poner de manifiesto toda la fealdad del crimen, de la maldad, de las acciones viciosas y para exponer todos los horrores de sus consecuencias, ¿quién se atreverá a permitirse mantener en el fondo de su corazón el más mínimo pensamiento sobre eso?

Ciertamente si, a propósito del ministerio de las bellas artes, se echa mano de la idea de lo bello para satisfacer la imaginación de una persona y hacer que su corazón sea sensible al bien, luego se podrá hacer de esa persona todo lo que su capacidad natural le permita llegar a ser. Para que eso tenga éxito basta que el filósofo, el legislador, el filántropo [*ami des hommes*] le den al artista, uno sus máximas, otro sus leyes y el tercero sus proyectos. Que un buen príncipe le confíe sus planes con el fin de llevar a sus pueblos a amar sus verdaderos intereses; el artista, favorecido por las musas, sabrá, cual otro Orfeo, entusiasmar a las personas incluso contra su voluntad, pero con una violencia siempre amable, y obligarles a cumplir con celo todo lo que su felicidad exige.

Debemos, pues, considerar las bellas artes como tropas auxiliares, de cuya sabiduría –que vela por el bien de las personas– no se puede prescindir. Esta ve lo que debe ser la persona; traza la ruta que conduce a la perfección y, por tanto, a la felicidad; ahora bien, esta sabiduría no sabe darnos las fuerzas necesarias para vencer las dificultades de este camino, a menudo rudo y escarpado. Aquí subvienen las bellas artes: allanan la ruta y la salpican de flores, cuyo perfume agradable atrae al viajero y lo reanima a cada paso.

No se piense que esto son exageraciones de retórico, que por un momento pueden producir ilusión pero se disipan enseguida como una niebla ligera en cuanto la razón los ilumina. Lo que hemos dicho está fundado en la naturaleza humana. El entendimiento no produce más que el conocimiento y el simple conocimiento no da la fuerza para actuar. Para que la verdad resulte activa no basta con



conocerla incluso bajo la forma del bien; es preciso además sentirla bajo esta forma: es entonces y sólo entonces cuando excita las fuerzas de la voluntad.

Eso es lo que los estoicos también habían percibido, aunque su principio fuera desterrar todo sentimiento y hacer del alma un ser puramente razonable. Su fisiología estaba salpicada de imágenes y ficciones, cuya finalidad no podía ser más que despertar el sentimiento con la fuerza de la imaginación; ninguna secta ha tenido más cuidado en animar los oráculos de la razón con todos los encantos de la elocuencia.

La persona de la naturaleza no es más que un ser toscamente sensual, que no tiene otra meta que la vida animal; la persona de los estoicos, tal como lo imaginaban sin poder realizarlo jamás, hubiera sido la razón totalmente pura, un ser ocupado siempre en conocer y sin actuar nunca; la persona formada por las bellas artes se mantiene exactamente en medio de esos dos extremos: es al mismo tiempo inteligente y sensual, pero su sensualidad proviene de una sensibilidad depurada, que hace de ella un ser moral y activo.

No disimulemos, sin embargo, nada: las bellas artes pueden resultar fácilmente perniciosas para la persona, pues, semejantes al árbol del jardín del Edén, dan los frutos del bien y del mal: perderán a la persona que haga de ellas un uso indiscreto. Una sensualidad refinada tiene consecuencias funestas desde el momento en que no está constantemente dirigida por la razón: las extravagancias de los entusiastas, sea que tengan por objeto la política, el amor o la religión; los extravíos de la imaginación a que son dadas las sectas fanáticas y, a veces, naciones enteras ¿qué son sino el desarrollo de una sensualidad refinada, exaltada y desprovista del freno de la razón? De esa misma fuente procede también esa molicie de Sibaris, que hace de la persona una criatura débil, degradada y despreciable. En el fondo, es una y la misma sensibilidad la que crea a los héroes y a los locos, a los santos y a los malvados.

Cuando la energía de las bellas artes cae en manos pérfidas, el más excelente de los remedios se convierte en un veneno mortal, pues entonces el vicio recibe la amable impronta de la virtud y la persona, atraída por esas apariencias engañosas y con la estupefacción del arrebato, va a parar y a perderse en brazos de la seductora. Es, pues, indispensable someter la utilización y el uso de las bellas artes a la dirección de la razón.

Vista su enorme utilidad, las artes merecen que la sana política las anime eficazmente, las sostenga con fuerza y las extienda entre los diversos órdenes de ciudadanos; pero, a causa del peligroso abuso que se puede hacer de ellas, esa misma política debe mantener estrechamente su utilización dentro de los límites indicados por su misma utilidad.

En primer lugar, no considerando más que las simples ventajas de lo bueno y los males que entraña necesariamente un gusto depravado, una legislación verdaderamente sabia no debería permitir a ningún particular mimar el gusto de sus conciudadanos ni, por consiguiente, construir casas o trazar jardines lo suficientemente magníficos por dentro y por fuera para atraer la atención, si allí hay al mismo tiempo algún defecto sensible de juicio; por ejemplo, si se perciben partes ridículas, barrocas o extravagantes.

Debería estar prohibido a todo artista ejercer su arte antes de haber dado, además de las pruebas de su habilidad, pruebas concretas de su juicio, así como de la rectitud de sus intenciones.

El legislador debe estar convencido de que es muy importante no sólo que los edificios y los monumentos públicos, sino también que todo objeto visible elaborado por las artes incluso mecánicas lleve la impronta del buen gusto, de la misma manera que se vele por que, no sólo la moneda de plata, sino también la vajilla, tenga la marca de su verdadero titular. Un magistrado sabio no se contenta con aprovechar la influencia de las bellas artes para hacer más enérgicas y ventajosas para los ciudadanos los festejos, las fiestas públicas y las ceremonias solemnes; también cuida que toda

fiesta doméstica, toda costumbre privada conduzca a la misma meta y por la misma vía.

Pero, lo que merece una especial atención por parte de aquellos, a quienes se les ha confiado la felicidad de los ciudadanos, es la lengua, el instrumento más importante y universal en nuestras principales operaciones. Nada perjudica más a toda una nación que un lenguaje bárbaro, duro, incapaz de expresar la delicadeza de los sentimientos y la finura de los pensamientos. La razón y el gusto se forman y se extienden en la misma proporción en que se perfecciona el lenguaje, pues, en el fondo, el lenguaje no es más que la razón y el gusto transformados en signos sensibles. Siendo así las cosas, ¿cómo se puede dejar al azar una cosa de esta importancia y, peor aún, cómo se puede dejar al capricho de cada individuo e, incluso, a los cerebros más extravagantes?

Hay regiones en que la negligencia del gobierno en este asunto resulta increíble. El medio más eficaz para elevar a la persona por encima de los animales es, precisamente, el más descuidado. La persona más inepta puede, a voluntad y según su capricho, hablar a toda una nación con un lenguaje absurdo y bárbaro en gacetas, almanaques, periódicos, libros y sermones; incluso en los edictos y ordenanzas en que la majestad de los soberanos anuncia su voluntad a pueblos enteros, de los que son padres y guías, a menudo se hace que estos principios tengan un lenguaje lleno de incongruencias y en el que vanamente se buscará el más mínimo vestigio de gusto y de reflexión.

Si es verdad que el establecimiento de la célebre academia de los cuarenta en París no ha tenido por objeto más que extender la reputación de Francia en cuanto al perfeccionamiento de la lengua, se puede decir que el fundador de esta academia no ha visto más que el lado menos interesante de esta institución. Había que conseguir algo más que la reputación; había que proponerse no obtener un destello pasajero, sino extender y fortalecer la razón y el gusto en todos los órdenes de ciudadanos.

Casi todas las artes juntan sus efectos en los espectáculos, los únicos que ofrecen el medio más excelente que se puede imaginar para conseguir la elevación de los sentimientos y que, sin embargo, por un abuso deplorable, a menudo son los que más contribuyen a la corrupción del gusto y de las buenas costumbres. En ese sentido, ¿no debería haber leyes penales contra quienes alteran las artes, de la misma manera que se han promulgado algunas contra quienes alteran las monedas? ¿Y cómo podrán las bellas artes cumplir su verdadero destino si se permite a toda cabeza loca prostituirlas?

Por otra parte, dado que las bellas artes, de acuerdo con su esencia y su naturaleza, deben servir como medios para acrecentar y asegurar la felicidad de las personas, es necesario, en segundo lugar, que penetren hasta la última cabaña del menor de los ciudadanos; es preciso que el cuidado en dirigir su uso y determinar su utilización entre en el sistema político y sea uno de los objetivos esenciales de la administración del Estado; es preciso, por tanto, que se consagre a ese objetivo una parte de los tesoros que la industria y el ahorro de un pueblo laborioso ofrece cada año al soberano para atender los gastos públicos.

Sin duda, lo que acabamos de decir no le parecerá muy evidente a más de un presunto político; incluso bastantes filósofos no considerarán los proyectos que proponemos más que como quimeras. En efecto, estos proyectos no son otra cosa y somos los primero en aceptarlo, en la medida en que se considere como fundado en principios invariables y sagrados el espíritu de la mayoría de las instituciones políticas que hoy se evitan. Siempre que se consideren como asunto capital del Estado, las riquezas pecuniarias dentro y la potencia fuera, con todo lo que contribuye a aumentar estos dos objetivos, somos del parecer que se destierren las bellas artes y unimos nuestra voz a la del poeta romano para gritarles a los administradores públicos:

O cives, cives! quaerenda pecunia primum est;
Virtus post nummos.

Historia de las bellas artes. No será inútil trazar aquí un ligero esbozo de la diversa suerte que han experimentado las bellas artes y de su estado actual, con el fin de comparar esto último con el cuadro que hemos dibujado de lo que podrían ser según su noción ideal.

Sería una gran equivocación pensar que las bellas artes se han descubierto como la mayor parte de las invenciones mecánicas. Aquellas deben su origen a un afortunado azar o a la meditación constante de algunas personas de genio y, luego, han pasado de su lugar de nacimiento a otras regiones. Pero las bellas artes son plantas indígenas que, sin exigir un cultivo penoso, crecen en todos los lugares donde la razón ha tenido cierto desarrollo. Sin embargo, semejantes a los frutos de la tierra, adquieren formas diferentes según el clima que las ve salir a la luz y de acuerdo con los cuidados que den a su cultivo. En regiones salvajes se pudren sin pena ni gloria.

Aún hoy vemos que, en todos los pueblos de la tierra que han tenido bastante inteligencia para salir de su primera barbarie, se conoce la música, la danza, la elocuencia e, incluso, la poesía. Sin duda, lo mismo ha ocurrido en todos los siglos anteriores, desde el momento en que las personas comenzaron a reflexionar. Así, pues, para ver las bellas artes en su cuna y en su forma más basta, no es necesario remontarnos en la historia hasta la antigüedad más oscura. En Egipto y en la Grecia antigua habrán sido lo que todavía son entre los indios hurones.

Quien haya observado un poco el carácter del espíritu humano, conoce la tendencia general humana a perfeccionar y adornar todos los objetos sensibles que tiene a su alcance y utiliza. Sin dificultad se ve como el genio humano ha sido llevado, por coyunturas naturales o artificiales, a producir los primeros ensayos, débiles y bastos, en cada rama de las bellas artes; éste no es el lugar para entrar en detalles.

No sólo se encuentran las principales ramas de las bellas artes en naciones que no han tenido ninguna comunicación, ni directa



ni indirecta, entre ellas, sino que también se encuentran ramales particulares que derivan de esas ramas capitales.

Cualquiera sabe que los chinos tienen comedias y tragedias; también los antiguos peruanos conocían estas dos especies de drama, pues, según dice Garcilaso de la Vega, utilizaban una para representar las acciones de sus incas y la otra para escenificar los eventos de la vida común (***Histoire des Yncas***, lib. II, cap. 27). Los griegos, cuyo orgullo los llevaba a exagerar su superioridad y de quienes a dicho Macrobio: ***Graeci omnia sua in immensum tollunt*** (***Saturnal***, lib. I, cap. 24), se atribuían de verdad la invención de todas las artes; sin embargo, Estrabón, uno de los más juiciosos entre ellos, nos ha advertido para que desconfiáramos de sus relatos sobre los hechos de una remota antigüedad y observa, muy juiciosamente, que los antiguos redactores de los relatos fueron arrastrados a un gran número de errores por la mitología de los griegos (***Geog.***, lib. VIII).

Resulta fácil juzgar que los griegos (que, durante el tiempo en que otras naciones ya eran florecientes, todavía se nutrían con bellotas) no han podido ser los primeros en cultivar las bellas artes.

Ahora bien, aunque estemos persuadidos de que el primer germen de las bellas artes ha existido en todos los pueblos, sigue habiendo fundamento para preguntarse cuál fue el primer pueblo de la tierra en franquear el difícil paso entre los primeros ensayos, tan lejanos, y el primer momento en que el cultivo de las bellas artes adquirió una forma metódica y se empezó a ejercerlas como artes que podían ser enseñadas.

Para responder a esta cuestión tenemos muy pocas referencias sobre el estado de las artes en las naciones más antiguas. Los caldeos o, según otros, los egipcios, pasan por ser los primeros que ejercieron con cierto método las diversas ramas de las artes del dibujo; sin embargo, no hay nada absolutamente seguro al respecto. Lo único seguro es que en esos pueblos, así como entre los etruscos, las bellas artes florecieron ya en tiempos en que lo que la historia ha constatado bien no extiende aún más que una luz muy

débil sobre el estado de las naciones. Las artes que utilizan el dibujo ya habían arraigado en los caldeos en tiempos de Abraham; y bajo el reinado del faraón Sesostris, contemporáneo del legislador de los judíos, la arquitectura florecía en Egipto (Winckelmann, ***Histoire de l'art chez les anciens***, parte I, cap. 1).

No se podría determinar con precisión hasta dónde habían llevado estos pueblos las bellas artes, antes de que nacieran en Grecia. Los egipcios y los persas tuvieron edificios y jardines que, al menos en extensión y magnificencia exterior, superan todo lo que Grecia ha tenido luego en este género. La nación judía produce aún excelentes fragmentos de elocuencia y de poesía, que son anteriores a los griegos.

Parece que la misma Grecia no conoció las bellas artes sino por medio de sus colonias, extendidas por Italia y Jonia. Esta última provincia las tenía, sin duda, de los caldeos, sus vecinos; y la magna Grecia las había recibido de Etruria. ***Statuas Thusci primum in Italia invenerunt***, dice Casiodoro. Las ruinas de Paestum, restos de la arquitectura más antigua de los griegos, parecen retener el gusto de los egipcios; y en los escritos antiguos se encuentran muchos vestigios que prueban que la poesía penetró en Grecia desde Oriente, Occidente e, incluso, desde el Norte.

Ahora bien, si las artes no fueron, al principio, entre los griegos más que plantas exóticas, hay que convenir que allí adquirieron rápidamente una belleza y un gusto, como no los ha habido en otras partes, ni antes ni después de ese trasplante. Grecia, gracias a su dichoso clima y al admirable genio de sus habitantes, ha visto y ha sabido conservar, durante siglos enteros, en su más grande perfección y más brillante esplendor, todas las ramas de las bellas artes. Incluso durante un tiempo han sido consagradas a su verdadero destino, como se puede comprobar con miles de ejemplos; por eso, con razón, Grecia es considerada como la patria de las artes.

Cuando esta nación, distinguida tan honorablemente, con todos los dones del espíritu y del corazón, perdió su libertad, las bellas artes perdieron también su esplendor. Los romanos que, tras



la disolución de las repúblicas griegas, dominaron durante algunos siglos el mundo conocido, tenían un genio demasiado rudo para mantener las artes en su esplendor; por más que se trasladó al centro de este imperio a los artistas griegos y las obras maestras de su nación, los romanos jamás poseyeron, en el mismo grado que los griegos, esa libertad de espíritu que permite actuar a la razón. El deseo de dominar se impuso siempre en su carácter; y, llevados por esta pasión, el cultivo de las bellas artes les pareció un accesorio extraño respecto al plan que se habían prescrito.

En Roma nunca se requirió a las musas, simplemente se les dio asilo, como a fugitivas extranjeras y su cultivo se dejó al azar.

A pesar de todo, parece que Augusto quiso incorporarlas a su plan de gobierno, pero la fermentación interior que un resto de amor a la libertad encadenada infundía en los espíritus, no dejaba la tranquilidad necesaria para darles a las artes toda la belleza que habían alcanzado con los griegos. La fuerza de espíritu que todavía se conservaba estaba dirigida a objetivos completamente diferentes. El partido dominante tenía suficiente trabajo con mantener su autoridad con los medios más diligentes; era necesaria la fuerza dura y, por lo demás, quienes soportaban con impaciencia la opresión no se preocupaban más que de minar sordamente el poder que los aplastaba. El partido neutral, espectador de esta peligrosa fermentación, trataba, en medio de esta situación crítica, de conservar su tranquilidad cuanto lo permitiera la coyuntura. En manos de este partido, el genio se transformó en arte y se vendió a cambio de plata. Quienes se habían apoderado de algún tipo de autoridad, hasta entonces mal consolidada, utilizaron los trabajos de estos artistas mercenarios para hacer amable la tiranía. Se pretendía que la parte del pueblo, que sufría el yugo sin resistencia, perdiera de vista la idea de la libertad y que pusiera toda su atención en las diversiones públicas. El efecto, que debía resultar necesariamente de esta política, fue que las bellas artes se vieran no sólo desviadas de su verdadero destino, sino también pervertidas en cuanto a los principios que son la base de su perfección. A partir de ahí se



degradaron poco a poco y, al final, cayeron en un estado de envilecimiento, en que han quedado estancadas durante muchos siglos y del que aún no se han podido recuperar.

En verdad que, en medio de esta decadencia, las bellas artes conservaron cierto esplendor aparente. La parte mecánica de cada arte se perpetuó en los talleres de los artistas, pero el gusto y el espíritu se debilitaron poco a poco: los artistas subsistieron. En vez de los templos consagrados a las divinidades del paganismo, se construyeron iglesias; en vez de estatuas de dioses y de héroes, se erigieron imágenes a los santos y a los mártires. La música pasó del teatro a las iglesias; y la elocuencia se trasladó de la tribuna a las arengas del púlpito. Ninguna rama de las bellas artes pereció, pero poco a poco todas se marchitaron: al final se acartonaron tanto que ya no se pudo distinguir en ellas los vestigios de su antigua belleza.

Con las artes ha ocurrido como con ciertas solemnidades que, en su origen, tuvieron una importancia y una significación muy notables, pero que, con el paso del tiempo, degeneraron en simples observancias, cuyo motivo y finalidad ya no se conocen. Lo que hoy son las órdenes de caballería, comparadas con lo que fueron en otro tiempo, es lo que fueron las artes en los tiempos a que me refiero, comparadas con lo que habían sido en la bella antigüedad: no les quedaron más que las marcas externas, las cruces y los cordones; esa es la razón por la que las producciones de los artistas ya no tenía ni belleza externa, ni energía intrínseca.

Algunos autores hablan de las artes de una manera que lleva a creer que se han perdido durante siglos enteros, cosa que contradice la historia: Desde Augusto hasta el papa León X, cada siglo ha tenido sus poetas, sus escultores, sus lapidarios, sus músicos y sus histriones. Incluso parece que en las artes del dibujo hubo muy de vez en cuando algún genio afortunado que intentó restablecer la belleza y el gusto. Hace años vi en Erforden un diploma del emperador Enrique IV, en cuyo sello la cabeza de este emperador me pareció tan bella como si hubiera sido grabada en tiempos de los primeros Césares. Lo mismo ocurre con diversos rituales del siglo de Carlomagno y de los siglos posteriores, enriquecidos con pie-

dras grabadas, a los que no les falta en absoluto belleza. Pero como la depravación de las costumbres alcanzó un grado casi increíble en el siglo XII y siguientes, las bellas artes también se resintieron: se hizo de ellas un uso vergonzoso. En los devocionarios de ese tiempo y, entre los ornamentos de los templos y de los púlpitos, hay temas de pintura y de escultura tan obscenos que, si se hicieran hoy, escandalizarían, incluso si estuvieran en lugares destinados al exceso más desenfrenado; afortunadamente tal abuso no ha debido ser demasiado peligroso; esas obras monstruosas no tenían en absoluto ni gracia ni atractivo.

A pesar de todo, empezó a percibirse en el seno de esta barbarie la aurora de un gusto mejor en algunas ramas de las bellas artes. Sin embargo, el día no despuntó más que en el siglo XVI: fue entonces cuando su luz iluminó todo el imperio de las bellas artes. Mucho tiempo antes, ya la opulencia de algunas repúblicas de Italia había llevado a poner la atención en algunas ramas del arte. Se habían transportado de Grecia a Pisa, a Florencia y a Génova antiguos fragmentos de arquitectura y de escultura. Su belleza emocionó y se hicieron algunos intentos para imitarla. Poco después, los griegos orientales refugiados en Italia, aportaron las obras de los poetas y oradores de la antigua Grecia; el conocimiento de estos autores se extendió poco a poco y produjo efectos aún más felices. Se reconocieron los frutos del buen gusto en su verdadera madurez. Eso redobló la prisa por buscar debajo de las ruinas los reflejos de la antigüedad en otros géneros. El gusto de los artistas se refinó. La celebridad y los aplausos que algunos de éstos obtuvieron por la imitación de las obras antiguas excitó en los demás una noble emulación. Las artes se volvieron a levantar del polvo y, desde Italia, se extendieron sucesivamente por todo Occidente y hasta el Norte de Europa. En general se vio que las obras de los antiguos artistas eran los modelos que había que seguir para devolver a las artes su primer esplendor. Por fortuna, una política más sana había introducido cierta tranquilidad en los Estados: estaban más consolidados y se tuvo la oportunidad de estimar las bellas artes que, gradualmente, alcanzaron el esplendor con que brillan hoy.



Ahora bien, para situarnos en un punto de vista desde el que poder descubrir libremente su estado actual, será el caso de volver a las reflexiones generales que ya hemos tratado acerca de la naturaleza y utilización de las bellas artes.

Hemos visto lo que podían ser desplegando toda su energía. Son los únicos medios adecuados para inspirar a las personas la pasión general de lo bello y de lo bueno; para hacer que la verdad sea activa y la virtud amable; para incitar a la persona al bien de todo tipo; y para apartarla de toda desviación perniciosa. En una palabra, es el resorte que la excita sin cesar a trabajar por su verdadero interés moral, cuando la razón se lo ha dado a conocer bien.

No me atrevería a asegurar que las bellas artes hayan alcanzado jamás ese grado de perfección en ningún pueblo del mundo; pero me parece seguro que hubo un tiempo en que estuvieron bastante cerca. Los griegos se habían hecho una idea muy adecuada de las bellas artes. Las consideraban medios adecuados para formar las costumbres y para apoyar las máximas de la filosofía y de la religión. Tampoco pasemos por alto nada de lo que anima a los artistas: honores, elogios, recompensas ..., no se escatimaba nada. En algunas repúblicas de Grecia, a menudo el mayor orador era el que obtenía la primera dignidad del Estado. Los grandes poetas eran considerados por los legisladores y magistrados como personajes importantes, que podían dar vigor a la ley. Homero fue considerado como el mejor guía del hombre de Estado, del general del ejército y del más excelente maestro del ciudadano. En este sentido Licurgo, estando en la isla de Creta, reunió los cantos dispersos de este poeta. Este mismo legislador incitó al poeta Tales a seguirle a Esparta, para que facilitara con sus versos el éxito de su legislación (Plutarco, *Vida de Licurgo*).

Los antiguos, dice un filósofo griego, creían que la poesía es de alguna manera la primera filosofía, que nos muestra desde la infancia el camino de una vida ordenada y que nos imprime las costumbres, los sentimientos y el amor a las grandes acciones por medio de lecciones agradables; los modernos, añade él, –y estos

modernos eran los pitagóricos– sostienen que el poeta es el único sabio verdadero (Estrabon, ***Lib. I***). De ahí viene que, entre los griegos, lo primero que se enseñaba a los niños era la poesía; y no con vistas a divertirles, sino para formar su corazón en la virtud y los buenos sentimientos. La música aspira precisamente a eso: inspirar buenas costumbres y dulcificarlas. Homero da a los cantores el título de ***educadores***. En general se puede decir de los griegos lo que un romano decía, con menos fundamento, de sus ancestros: que empleaban todas las artes para el bien público: ***nullam majores nostri artem esse voluerunt quae non aliquid rei publicae commodaret*** (Servius ad Aeneid. ***Lib. VI***).

Sería superfluo traer aquí ejemplos particulares de las grandes recompensas y de los notables honores que los griegos concedían a sus buenos artistas. Los escritos de los antiguos están llenos y Junius ha recogido un gran número de anécdotas al respecto (entre otros, se puede consultar el cap. XIII del segundo libro de su tratado ***De pictura veterum***).

Los artistas tenían frecuentes ocasiones de desplegar todo su genio y toda la influencia de las bellas artes en el carácter de las personas. Se empleaba su apoyo en cada solemnidad, en cada institución pública, en todo asunto de Estado un poco importante. Todo tenía una relación con las bellas artes: las deliberaciones públicas, los elogios solemnes instituidos en honor de los héroes y ciudadanos muertos en defensa de la patria, los monumentos destinados a conservar la memoria de las grandes acciones, las frecuentes fiestas religiosas que se celebraban con tanta pompa y los espectáculos dramáticos que formaban parte de algunas de estas fiestas y que costaban a los magistrados no pocas preocupaciones y gastos extraordinarios. Había una dedicación tan seria a las bellas artes que incluso se hicieron reglamentos para perfeccionar el buen gusto e impedir que degenerara o, lo que aún es peor, que se corrompiera por un exceso de refinamiento.

Los etruscos fueron igualmente cuidadosos en asegurar a las bellas artes una influencia útil para las costumbres. Conocemos

muy poco las disposiciones políticas de esta nación destruida por los romanos. Pero los numerosos restos de las artes etruscas muestran suficientemente cuán rigurosamente se había sabido ligar las artes a todas las funciones de la vida privada.

A la vista de estos monumentos se ha podido conjeturar que el ciudadano más inferior no podía ver ni tocar nada que, gracias a las artes del dibujo, no le recordara eficazmente a sus dioses y héroes; nada que no imprimiera un nuevo grado de fuerza a su celo por la religión, la patria y las costumbres.

Así fueron las bellas artes entre los griegos y los etruscos en la edad de oro de la libertad; pero, a medida que los sentimientos generales del bien público se debilitaron, que los dirigentes y principales del Estado separaron su interés particular del interés común y que la codicia y el gusto del lujo ablandaron el carácter, las bellas artes dejaron de servir al bien del Estado, se convirtieron en artes de lujo y, pronto, se perdió de vista su verdadera dignidad.

Para instrucción de nuestro siglo no sería inútil poner ante sus ojos el enorme abuso que Grecia hizo de las bellas artes cuando empezó a degenerar. Pero aquí hay que limitarse a la panorámica general que ha hecho un juicioso inglés (M. Temple, ***Histoire de la Grece***, par Stanian, lib. III, cap. 3). "Los atenienses, dice él, desembarazados del enemigo que los había tenido en vilo (era Epaminondas), se abandonaron a los placeres y ya no se ocuparon más que de juegos y fiestas; cayeron en el exceso más extraño; la pasión por el teatro les hizo olvidar todo asunto de Estado y apagó en ellos todo sentimiento de gloria.

Sólo los poetas y los actores tuvieron el favor del pueblo; se les concedieron aplausos y la consideración que se debía a quienes habían arriesgado su vida en defensa de la libertad. Los tesoros, destinados a mantener la flota y las tropas de tierra, se malgastaron en espectáculos. Los danzantes y las cantantes vivían en la abundancia y con voluptuosidades, mientras a los generales del ejército les faltaba lo mínimo necesario y, en los barcos, apenas

había pan, queso y cebollas. El gasto del teatro era tan excesivo que, al decir de Plutarco, la representación de una tragedia de Sófocles o de Eurípides costaba al Estado más que lo que había costado la guerra de los persas. En ello se empleó el tesoro que se había dejado en reserva, como un depósito sagrado para necesidades extremas del Estado, a pesar de que, por sanción pública, la simple proposición de utilizar este tesoro para otros usos debía ser castigada con la muerte".

Lo que, en su origen, estaba destinado a encender un vigor patriótico en el corazón de los ciudadanos sirvió para alimentar la ociosidad y apagar todo sentimiento del bien público. Los grandes tuvieron artistas, como tenían cocineros; y las artes, que antes preparaban los remedios saludables del alma, ya no ofrecían más que cosméticos y perfumes.

Ese era el estado de las bellas artes en Grecia y Egipto cuando los romanos conquistaron estas provincias; y esa es la razón de que las artes conservaran ese mismo carácter en Roma. En tiempos de su esplendor, el uso noble que se hacía de ellas, confería dignidad al artista. Sófocles, poeta y actor, fue al mismo tiempo arconte de Atenas; en cambio, desde los tiempos de César, un caballero romano creía, y con razón, ser deshonrado al ser obligado a subir al escenario. Bajo Nerón, la situación del poeta, del músico o del actor, apenas era más elevado que el de un volatinero. Así, la dignidad de las bellas artes desapareció poco a poco y, en los siglos modernos, el grado de estima que tienen no se debe aún más que al lujo y al fasto.

Sería muy difícil probar que alguno de los protectores o protectoras modernas de las bellas artes ha hecho lo más mínimo en su favor por un conocimiento íntimo de su verdadero valor; hasta el presente las artes no son más que la sombra de lo que podrían ser.

Es evidente que nuestras instituciones en general no les han dado muchas ocasiones para desplegar su energía como en otros

tiempos. A nuestras fiestas públicas les falta esa solemnidad que expone las artes en su más bello esplendor. Nuestras fiestas religiosas tampoco tienen ordinariamente nada de majestuosas; sólo accidentalmente las bellas artes conservan todavía algo de su destino primitivo y el uso que se hace de las mismas muestra suficientemente que se ha perdido de vista su verdadera meta. Que un artista consiga –cosa que sólo ocurre muy raramente– producir una obra llena de energía, será efecto de su genio afortunadamente guiado por su razón más que la meta de quienes lo hayan puesto en práctica.

Por lo demás, sin juzgar más que por la elección poco reflexionada de los temas en que se ejercitan las bellas artes, parece que a todas luces se ha perdido la idea adecuada de su utilidad e importancia; por una única vez que se introduce en nuestros teatros un héroe con derecho a nuestro reconocimiento, se ve aparecer cien veces a Diana, Apolo, Agamenón, Edipo o tantos otros personajes verdaderos o fabulosos, que nos resultan perfectamente indiferentes. Que un pintor escoja de la mitología un tema insípido, apropiado incluso para corromper las costumbres, o que haga una elección más útil, siempre tiene la misma obligación: basta que el cuadro sea bueno; esta manera de pensar vale para todas las demás ramas de las artes, incluidos los ornamentos de las iglesias: los cuadros que decoran los templos católicos, ¿qué representan, a veces, sino una devota mitología, que escandaliza a la sana razón quizás aún más que las fábulas del paganismo?

Para hacerse una idea adecuada del espíritu que anima o, más bien, debilita hoy a las artes, echemos una mirada a ese espectáculo nuestro que reúne todas las bellas artes. ¿Hay algo menos significativo y más insípido y que responda peor a la finalidad de las artes que la ópera? Y, sin embargo, este mismo espectáculo que, en el estado actual, apenas merece la atención de los niños, podría ser exactamente la producción más noble y útil de todas las bellas artes juntas.

Una prueba bien clara de que hoy se desconoce por completo el poder de las bellas artes y de que no se tiene más que una idea



infame de su uso, es que no se las hace servir más que para el lujo y la ostentación, o se las confina a los palacios de los grandes, cuya entrada está prohibida siempre al pueblo; o cuando se despliegan en las fiestas y solemnidades públicas no es con vistas a alcanzar con más seguridad la meta a que estaban destinadas originalmente estas solemnidades, sino para deslumbrar al pueblo, aturdir a los grandes e impedirles, a unos y a otros, sentir el disgusto que conllevan esas fiestas de tan lamentable invención.

A los modernos, sin embargo, no les faltan ni talentos ni genio; no son tan inferiores a los antiguos como a veces se ha querido sostener. Tenemos la mecánica de las artes tanto como los griegos y, en algunos géneros, mejor que ellos. El gusto de lo bello es, en un buen número de nuestros artistas, tan delicado como lo era en los mejores artistas de la antigüedad. Bien lejos de que el genio de los modernos se haya encogido, en general se puede decir que, al contrario, se ha extendido más, pues las ciencias están más universalmente extendidas y se han hecho grandes progresos en el estudio humano y de la naturaleza.

Así que siguen existiendo las fuerzas requeridas para devolver a las artes su primer esplendor; sin embargo, cuanto más se tarde en darles el estímulo necesario, se descuide dirigirlas hacia su verdadera meta o no se las haga servir más que para el lujo y una voluptuosidad refinada, el artista, por más elogios que se hagan de sus talentos, apenas se distinguirá de un artesano industrioso: no se le considerará más que como una persona que hace que se diviertan el público y los grandes y se desate la opulencia ociosa del aburrimiento que la acompaña.

No es culpa de los artistas si las artes se han envilecido; muchos de ellos emprenderían con gusto un vuelo más elevado, pero ¿qué pueden producir uno o dos intentos, repetidos muy de vez en cuando, si en alguna parte no surge una legislación sabia que se dedique a recuperar a las artes de su envilecimiento y volverlas a llevar a su gran destino?



Un interés mediocre no provocó jamás grandes esfuerzos; mientras el artista, abandonado al prejuicio común que los grandes no hacen sino apoyar, no reconozca otra vocación que la de divertirlos, los más bellos dones del genio languidecerán en la inactividad. Hay que hacer lo contrario: que el artista sea llamado no al gabinete del príncipe, en el que éste no es más que una persona privada, sino a los pies del trono para recibir encargos tan interesantes como los de los jefes del ejército, de la justicia o de la policía; que el plan general del legislador incluya las grandes perspectivas de guiar al pueblo a la obediencia respecto a las leyes y a la práctica de las virtudes sociales a través del ministerio de las bellas artes.

De esa manera bien pronto se verá cómo se despliegan todas las fuerzas del genio para cumplir ese objetivo; se podrá esperar que renazcan obras maestras, incluso superiores a las de la antigüedad. ¡Qué potente acicate para los corazones generosos y personas de genio ver los ojos de la nación entera puestos en sus obras y sentir que esas mismas obras van a contribuir a la felicidad de sus conciudadanos!

Tras haber examinado la esencia, la meta y el uso de las bellas artes, ahora podemos deducir la verdadera teoría. Esta resulta de la solución del problema, mitad psicológico y mitad político: "Dado que la persona tiene naturalmente gusto por las ideas sensibles, ¿cómo hay que arreglárselas para que esta tendencia sirva para la elevación de sus sentimientos y, en ciertos casos, un medio irresistible para conducirla a su deber?". la solución de este problema indicará al artista la ruta que debe emprender y al soberano los medios que debe emplear para llevar a las bellas artes a la perfección y conseguir sus más grandes ventajas.

Este no es el momento de resolver este problema en toda su amplitud; no podemos más que indicar los puntos capitales.

La teoría de las percepciones sensibles es, indiscutiblemente, la parte más difícil de la filosofía. Un filósofo alemán, Baumgarten, ha

sido el primero en tratarla bajo el nombre de ***Aesthetica***, como una rama nueva de los conocimientos filosóficos: ciencia que merece ser cultivada y profundizada, especialmente porque puede enseñar a la filosofía la ruta hacia un imperio absoluto sobre la persona.

Las bellas artes se dividen en tantas ramas principales como vías diferentes ha abierto la naturaleza hacia percepciones sensibles para elevar los sentimientos humanos; y cada rama principal se subdivide en tantos ramales como diferentes géneros y especies de fuerzas estéticas o de bellezas sensibles que pueden actuar sobre el alma a través de cada una de estas vías. Veremos si, de acuerdo con estos principios, es posible construir el árbol genealógico de las bellas artes.

Exactamente no hay más que una sola vía para penetrar en el alma: la de los sentidos externos; pero esta vía se multiplica por la diferente naturaleza de los sentidos. El mismo objeto, la misma percepción parece cambiar de naturaleza, adquirir más o menos actividad según la constitución del órgano que la transmite al alma. Los sentidos más bastos –el tacto, el gusto y el olfato– son los que actúan más fuertemente en el alma, pero son tres rutas que no concuerdan con las bellas artes porque se atienen sólo a lo animal.

Si las bellas artes estuvieran al servicio de la voluptuosidad, sus principales ramas estarían ocupadas en trabajar para estos tres sentidos: el arte de preparar manjares sabrosos, de destilar perfumes sería la primera de las artes; pero la sensualidad que debe servir para elevar el carácter humano es de una especie más noble: no se limita a lo material, pues a ello une el alma y el espíritu. En estas circunstancias, con ayuda de la imaginación, las bellas artes pueden sacar algún partido de las sensaciones que provienen de los sentidos inferiores, pero sin hacerlo de una manera tan tosca como lo ha hecho Mahoma, cuyo sistema estaba sustentado en el incentivo de los placeres sensuales.

El oído es el primero de nuestros sentidos que transmite al alma percepciones, cuyo origen y causa podemos distinguir. El

sonido puede expresar la ternura, la benevolencia [bienveillance], el odio, la cólera, la desesperación y otras diversas pasiones, que agitan al alma. Por medio de los sonidos, un alma puede hacerse sentir a otra alma; y sólo las percepciones de esta naturaleza pueden producir en el corazón impresiones capaces de elevarlo.

Aquí es, pues, donde empieza el imperio de las bellas artes. Él arte primero y más poderoso de todos es el de la música; ella penetra en el alma por el sentido del oído: todas las artes de la palabra, es verdad, actúan también sobre el oído, pero su meta principal no es emocionar; su objetivo va más allá del ámbito inmediato de los sentidos; su energía no consiste en los sonidos, sino en el significado de las palabras; la armonía de las palabras es, sin embargo, uno de los medios accesorios que utilizan para dar mayor fuerza al discurso y producir impresiones más profundas en el espíritu del oyente.

Después del sentido del oído viene el de la vista, cuyas impresiones son menos fuertes, pero también mucho más diversificadas y de una amplitud mucho más vasta. El ojo penetra incomparablemente mucho más que el oído en el imperio de los espíritus; permite leer casi todo lo que ocurre en el alma. Lo bello, que produce una impresión tan favorable en el espíritu, el ojo lo capta casi bajo todas sus formas y, además, descubre lo bueno y lo perfecto. No hay casi nada que un ojo adiestrado no perciba en la fisonomía, en la figura, en la actitud y en los andares de una persona; a este sentido debemos todas las artes del dibujo.

La vista limita tan próximamente con el entendimiento puro que la naturaleza no ha establecido un sentido intermedio entre la vista y las percepciones internas. A menudo creemos no estar ocupados más que con nuestras propias ideas, porque no tenemos el sentimiento de la impresión que produce en nosotros un objeto exterior cuando, en el fondo, eso es el objeto que vemos. Así, pues, más allá de la vista no hay otro sentido para las artes. Sin embargo, la providencia había reservado al genio la invención de un medio muy extendido para penetrar en todos los recodos del alma.

Se ha inventado el arte de revestir con imágenes sensibles pensamientos y nociones que no tienen nada de material; bajo esta nueva forma, éstas se insinúan por medio de los sentidos y pasan a las almas de las demás personas.

El discurso, con la ayuda del oído o de la vista, puede llevar cada idea al alma sin que estos sentidos la alteren o le confieran una forma análoga a sus propios órganos; ni el sonido de la palabra, ni la manera de escribirla contienen su fuerza significativa; es, pues, algo puramente intelectual, revestido de una figura arbitraria, inventada para hacerla llegar al espíritu de otra persona por el canal de los sentidos; de este recurso maravilloso se sirven las artes de la palabra. En cuanto a fuerza exterior, estas artes están muy por debajo de las otras, pues no recurren a ninguna eficacia de la emoción de los sentidos externos, aunque accidentalmente puedan emocionar al oído. Ahora bien, los que les falta en cuanto a fuerza, lo recuperan en extensión; ponen en juego todas las fuerzas de la imaginación y, de esta manera, saben hacer sensibles todas las impresiones de los sentidos, incluso de los más toscos.

El uso de las artes de la palabra es también el más extendido de todas. Nos instruyen acerca de todo cuanto pasa en un alma; las artes de la palabra ofrecerán siempre los medios para sorprenderla por donde se quiera o para inspirarle el sentimiento que se quiera; tienen, además, esta ventaja respecto a las demás artes: con ayuda de los signos que utilizan se recuerda cada idea con toda la precisión y facilidad posibles. Así, aún siendo las más débiles de todas las artes en cuanto a la vivacidad de las impresiones, son las más importantes por su aptitud para excitar los más diversos géneros de impresiones.

Estas son las tres especies primitivas de las bellas artes; inmediatamente se encontró el medio de combinarlas y unir dos o tres de estas especies para formar otras nuevas. La danza une las artes que actúan sobre la vista y el oído; el canto, el arte de la música y las de la palabra; todas las bellas artes pueden concurrir a la vez en los espectáculos. Igualmente, los espectáculos dramáticos son la

invención más bella de las artes; pueden convertirse en el medio más adecuado para inspirar sentimientos nobles y elevados.

Cada especie de arte se divide, a su vez, en muchas ramas subalternas; el mejor método para determinarlas sería, quizás, enumerar las diversas especies de lo bello o de fuerzas estéticas que son su objeto. Lo bello simple ocupa estas ramas particulares de las artes que no tienen otra finalidad en sus obras que la de agradar. En poesía, bonitas bagatelas; en pintura, flores y paisajes sin un carácter decidido; en música, esas obras en que no se nota más que la armonía y el número, etc. Lo verdadero y lo perfecto son el objeto principal de otra especie de ramas como son, en las artes de la palabra, el discurso dogmático, el poema didáctico, cierto género de apólogo, etc.

Un tercer orden de estas ramas se ejerce en temas adecuados para emocionar y se propone excitar las pasiones. En fin, las ramas más perfectas reúnen a la vez todos estos objetivos, despliegan todas las fuerzas del arte y constituyen sus especies más interesantes.

Como cada especie diferente supone también en el artista no sólo un genio adecuado a esa especie concreta, así como un carácter particular, tal vez se podría determinar con bastante exactitud las subdivisiones de cada rama de las bellas artes según el grado de vitalidad [***dégré d'ame***] y ingeniosidad [***tour d'esprit***] que se puede concebir en el artista.

Por lo demás, en la forma exterior que las bellas artes dan a sus producciones hay tanto de arbitrario y accidental que, con las nociones más precisas sobre la naturaleza y uso de las artes, no se podría fijar nada respecto a la forma de estas obras. ¿Quién podría, por no citar más que un solo ejemplo, señalar todas las diferentes formas que la oda o el drama pueden tomar sin desnaturalizarse? En las investigaciones de esta naturaleza, el buen sentido quiere que se eviten las sutilezas minuciosas y que haya buen cuidado en no ponerle trabas al genio del artista.

El gran principio que todo artista debe seguir en sus composiciones es "hacer que el conjunto y cada parte de su obra produzca la expresión más favorable en los sentidos y en la imaginación, con el fin de excitar lo más posible todas las fuerzas del alma para grabar en ella esa impresión de una manera imborrable". Ahora bien, no es posible alcanzar esta meta si la obra no tiene belleza y regularidad, en una palabra, si no lleva la impronta del buen gusto. El defecto más esencial en una obra de arte, aunque no sea siempre el más importante, es flaquear por la parte del gusto.

La máxima general sobre la elección del tema es que "el artista escoja objetos adecuados para influir provechosamente en el espíritu y en el corazón". Esos son los únicos temas dignos de emocionarnos fuertemente y de producirnos impresiones duraderas; todo lo demás no puede producirlas más que pasajeras.

Sin embargo, sería entender mal esta máxima pretender prohibir a las artes todo tema que no sea precisamente moral; no prohíbe al artista esculpir una copa o, al pintor, pintar un vaso de beber; simplemente le prescribe no trazar nada que no sea adecuado para producir una feliz impresión, sea del género que sea.

De todas las obras de arte, indiscutiblemente las que tienen la utilidad más importante son las que graban en nuestro espíritu nociones, verdades, máximas, sentimientos adecuados para hacernos más perfectos y formar en nosotros los caracteres, que no nos podrían faltar sin perder algo de nuestro valor, sea en calidad de personas o de ciudadanos. Pero, a falta de semejantes temas, el artista habrá cumplido su deber si su obra nos reafirma y nos perfecciona en el gusto de lo bello. Así, el pintor al que le haya encargado decorar mi apartamento, merecerá todo mi reconocimiento si lo lleva a cabo de manera que, viéndolo desde cualquier perspectiva, me recuerde vivamente las nociones prácticas que me son más necesarias; y si la cosa no es realizable, su trabajo seguirá siendo digno de elogio si me presenta en cada objeto algo con que alimentar y fortalecer en mí el buen gusto.

De lo que acabamos de decir resulta que las bellas artes no suponen simplemente en el artista un gusto exquisito, sino que exigen, además, que añada una razón sana, un conocimiento reflexivo de las costumbres y una intención seria de hacer el mejor uso posible de sus talentos.

(Este artículo es un extracto de la ***Allgemeine Theorie der Schönen Kunste*** de J.G. Sulzer)

Parte Segunda
EN TORNO AL DOMINIO DEL GUSTO



VOLTAIRE, FRANÇOIS MARIE AROUET (1694-1778)

Gusto (*Encyclopédie*, Vol. VII, págs. 761)

En otro artículo se ha visto en qué cosiste el gusto físico. Este sentido, este don de discernir nuestros alimentos ha producido en todas las lenguas conocidas la metáfora que, con el término ***gusto***, expresa el sentimiento de las bellezas y de los defectos en todas las artes; es un discernimiento inmediato, como el de la lengua y el del paladar: como éste, precede a la reflexión, es sensible y voluptuoso respecto a lo bueno, rechaza lo malo con indignación y, a menudo, es incierto y se extravía, pues ignora incluso si lo que se le presenta debe agradarle y, a veces, para formarse necesita habituarse.

Para el gusto no basta ver y conocer la belleza de una obra; es preciso sentirla, quedar conmovido por ella. No basta sentir ni quedar conmovido de una manera confusa; es preciso, distinguir los diferentes matices; nada debe escapar a la inmediatez del discernimiento; y hay, además, una semejanza de ese gusto intelectual, de ese gusto de las artes, con el gusto sensual, pues si el ***gourmet*** siente y reconoce inmediatamente la mezcla de dos licores, la persona de gusto, el entendido, verá de un vistazo inmediato la mez-



cla de dos estilos, verá un defecto al lado de un encanto y se verá embargado con este verso de los Horacios: ***¿Qué queríais que hiciera contra tres? Que muriera***. Sentirá un disgusto involuntario ante el siguiente verso: ***O que le socorriera una bella desesperación***.

Al igual que el mal gusto físico consiste en no verse halagado más que por condimentos muy picantes y rebuscados, también el mal gusto en las artes consiste en no complacerse más que con ornamentos sofisticados y no ser sensible a la bella naturaleza.

El gusto depravado en los alimentos consiste en elegir precisamente aquellas cosas que disgustan a las demás personas; es una especie de enfermedad. El gusto depravado en las artes consiste en complacerse con temas que sublevan a los espíritus "***bien hechos***", en preferir lo burlesco a lo noble, lo preciosista y afectado a lo bello sencillo y natural: es una enfermedad del espíritu. El gusto de las artes se educa mucho más que el gusto sensual, pues en el gusto físico, aunque a veces se acabe por estimar las cosas que al principio causaban repugnancia, la naturaleza no ha querido que las personas en general aprendieran a sentir lo que les es necesario; el gusto intelectual, en cambio, exige más tiempo para formarse.

Una persona joven, sensible pero sin ningún conocimiento, no distingue al principio las partes de un gran coro de música; sus ojos no distinguen, enseguida en un cuadro las degradaciones, el claroscuro, las correcciones del dibujo; pero, poco a poco, sus oídos aprenden a escuchar y sus ojos a ver; se emocionará con la primera representación que vea de una bella tragedia, aunque no distinga en ella ni el mérito de las unidades, ni ese arte delicado por el que ningún personaje ni entra ni sale sin una razón, ni tampoco ese arte aún más grande que concentra diversos intereses en uno solo, ni otras dificultades que se han superado.

No es sino con el hábito y las reflexiones como se llega a sentir de golpe y con placer lo que al principio no era capaz de distinguir. El gusto se forma insensiblemente en una nación que no lo tenía, porque en ella va prendiendo poco a poco el espíritu de los buenos

artistas: se va asentando la costumbre de ver cuadros con los ojos de Lebrun, de Poussin, de Le Sueur, de escuchar la declamación anotada de las escenas de Quinaut con el oído de Lulli, las arias y las sinfonías con el oído de Rameau y de leer libros con el espíritu de los buenos autores.

Si toda una nación se ha unido en los primeros tiempos de la cultura de las Bellas Artes en el amor a autores llenos de defectos y, con el paso del tiempo, despreciados, es porque esos autores tenían bellezas naturales que todo el mundo sentía y aún no había capacidad de distinguir sus imperfecciones; así, Lucilius fue amado por los romanos antes de que Horacio lo hiciera olvidar, Regnier fue del gusto de los franceses antes de que apareciera Boileau y, si algunos autores antiguos que aparecen en cada página han conservado a pesar de todo su gran reputación, es porque en esas naciones no se ha encontrado ningún escritor puro y pulido que les haya abierto los ojos, de la misma manera que hizo un Horacio entre los romanos y un Boileau entre los franceses.

Se dice que no hay que disputar sobre los gustos; y se tiene razón, siempre que no se trate más que del gusto sensual, de la repugnancia que se tiene respecto a un determinado alimento, de la preferencia por uno u otro: en torno a esto no hay disputa porque no se puede corregir un defecto de los órganos.

No ocurre lo mismo con las artes, pues como éstas tienen bellezas reales, hay un buen gusto que las discierne y un mal gusto que las ignora; y a menudo se corrige el defecto del espíritu que da un gusto del revés. También hay almas frías, espíritus falsos que ni se pueden enardecer ni enderezar; es con éstos con los que no hay que disputar sobre los gustos, pues no tienen ninguno.

El gusto es arbitrario en muchas cosas, como por ejemplo en los tejidos, en los adornos, en la indumentaria de gala, en todo lo que no alcanza el rango de las Bellas Artes, pues todo eso merece más bien el nombre de ***fantasía***. Es ésta, más que el gusto, la que da lugar a tantas modas nuevas.



El gusto puede echarse a perder en una nación; esta desgracia tiene lugar generalmente después de siglos de perfección. Los artistas, temiendo ser imitadores, toman caminos que se habían descartado, se alejan de la bella naturaleza que sus predecesores habían captado; sus esfuerzos tienen un mérito, que tapa sus defectos; el público, amante de las novedades, corre tras ellos, pero bien pronto se disgusta con ellos; aparecen otros que hacen nuevos esfuerzos para agradarle; éstos se alejan de la bella naturaleza aún más que los primeros; el gusto se pierde; las novedades lo inundan todo y se hacen desaparecer rápidamente unas a otras; el público ya no sabe dónde está y en vano echa de menos el siglo del buen gusto, que ya no puede volver y se convierte en un depósito que algunos buenos espíritus conservan entonces lejos de la muchedumbre.

Hay vastos países a los que jamás ha llegado el gusto; son esos en que la sociedad no se ha perfeccionado en absoluto, en que los hombres y mujeres no se relacionan; en que determinadas artes, como la escultura o la pintura de los seres animados, están prohibidas por la religión. Cuando hay poca sociedad, el espíritu está encogido, su agudeza se embota, no hay manera de que se forme el gusto.

Cuando faltan muchas de las Bellas Artes, las otras artes raramente tienen posibilidad de sostenerse, pues todas se mantienen cogidas de la mano y dependen unas de otras. Esa es una de las razones por la que los asiáticos no han tenido jamás obras bien hechas en ningún género y de que el gusto no haya tocado en suerte más que a algunos pueblos de Europa.

A este excelente artículo añadiremos el fragmento sobre el gusto que el presidente Montesquieu destinó a la* Enciclopedia*; este fragmento se ha encontrado sin acabar entre sus papeles: el autor no tuvo tiempo de darle la última mano; a pesar de todo, los primeros pensamientos de los grandes maestros merecen ser conservados para la posteridad, de la misma manera que los esbozos de los grandes pintores.



MONTESQUIEU, CHARLES DE SÉCONDAT, BARÓN DE (1689-1755)

Ensayo sobre el gusto en las cosas de la naturaleza y del arte (***Encyclopédie***, Vol. VII, págs. 762-767)

En nuestra actual manera de ser, nuestra alma experimenta tres tipos de placeres: unos que extrae del fondo de su existencia misma; otros que resultan de su unión con el cuerpo; otros, en fin, que están fundados en los hábitos y prejuicios que ciertas instituciones, usos y costumbres la han llevado a tomar.

Estos diferentes placeres de nuestra alma son los que forman los objetos del gusto, como lo bello, lo bueno, lo agradable, lo ***naïf***, lo delicado, lo tierno, lo gracioso, el no sé qué, lo noble, lo grandioso, lo sublime, lo majestuoso, etc. Por ejemplo, cuando experimentamos placer viendo una cosa con una utilidad para nosotros, decimos de ella que es ***buena***; cuando experimentamos placer viéndola sin que distingamos en ella ninguna utilidad presente, la llamamos ***bella***.

Los antiguos no distinguieron bien esto: consideraron como cualidades positivas todas las relativas a nuestra alma; eso es lo que



hace que esos diálogos en que Platón hace razonar a Sócrates –esos diálogos tan admirados por los antiguos– sean actualmente tan insostenibles, pues están fundamentados en una filosofía falsa y todos sus razonamientos sobre lo bueno, lo bello, lo perfecto, lo sabio, lo loco, lo duro, lo muelle, lo seco, lo húmedo, tratados como cosas positivas, ya no significan nada.

Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etc. están en nosotros mismos, de manera que buscar sus razones es buscar las causas de los placeres de nuestra alma.

Examinemos, pues, nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones, investiguémosla en sus placeres: es ahí ante todo donde ella se manifiesta. La poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, los diferentes tipos de juegos, en fin, las obras de la naturaleza y del arte pueden darle placer: veamos por qué, cómo y cuándo se lo dan; demos razón de nuestros sentimientos; eso podrá contribuir a formarnos el gusto, que no es otra cosa que la prerrogativa de descubrir con finura e inmediatez la medida del placer que cada cosa debe ofrecer a las personas.

Sobre los placeres de nuestra alma. El alma, independientemente de los placeres que le vienen de los sentidos, ostenta otros que tendría independientemente de éstos y que le son propios; tales son los que le aporta la curiosidad, las ideas de grandeza y de perfección, la idea de existencia opuesta al sentimiento de vacío, el placer de abarcarlo todo por medio de una idea general, el de captar un gran número de cosas, etc., el de comparar, unir y separar las ideas.

Estos placeres están en la naturaleza del alma, independientemente de los sentidos, porque pertenecen a todo ser que piense y resulta indiferente examinar aquí si nuestra alma tiene estos placeres como sustancia unida al cuerpo o separada del mismo, pues los tiene siempre y son los objetos del gusto; así, pues, aquí no distinguiremos los placeres que le llegan al alma por su naturaleza y

los que le vienen gracias a su unión con el cuerpo: los llamaremos a todos estos ***placeres naturales*** y los distinguiremos de los ***placeres adquiridos***, que el alma se procura por determinadas conexiones con los placeres naturales; de la misma manera y por la misma razón distinguiremos el ***gusto natural*** y el ***gusto adquirido***.

Es bueno conocer la fuente de los placeres, cuya medida es el gusto; el conocimiento de los placeres naturales y adquiridos podrá servirnos para rectificar nuestro gusto tanto el natural como el adquirido. Es preciso partir del estado en que se encuentra nuestro ser y conocer cuáles son sus placeres para llegar a valorarlos e incluso a sentirlos.

Si nuestra alma no hubiera estado unida al cuerpo, habría tenido capacidad de conocer, pero parece que habría amado sólo lo conocido; tal como somos, amamos casi más cosas que no conocemos.

Nuestra manera de ser es enteramente arbitraria; podríamos haber sido hechos tal como somos o bien de manera diferente; pero, de haber sido hechos de otra manera, habríamos sentido también de otra manera; un órgano de más o de menos en nuestra máquina, habría producido otra elocuencia y otra poesía; una contextura diferente de los mismos órganos habría provocado también otra poesía; por ejemplo, si la constitución de nuestros órganos nos hubiera hecho capaces de una atención mayor, todas las reglas que adecuan la disposición del tema de forma proporcionada a nuestra atención, no existirían; si hubiéramos sido hechos capaces de mayor penetración, todas las reglas fundadas según la medida de nuestra penetración, desaparecerían igualmente; en fin, todas las leyes establecidas a partir de la forma concreta de nuestra máquina, serían diferentes si ésta no fuera así.

Si nuestra vista hubiera sido más débil y más confusa, habrían sido precisas menos molduras y más uniformidad en las partes de la arquitectura; si nuestra vista hubiera sido más clara y distinta y nuestra alma capaz de abarcar más cosas a la vez, en la arquitectura habrían sido precisos más ornamentos. Si nuestros oídos estu-



vieran constituidos como los de algunos animales, habría sido preciso reformar muchos de nuestros instrumentos de música; bien sé que las relaciones de las cosas entre sí habrían subsistido, pero si se cambiara su relación con nosotros, las cosas, que en la presente situación tienen un determinado efecto sobre nosotros, ya no lo tendrían; y como la perfección de las artes consiste en presentarnos las cosas produciéndonos el mayor placer posible, sería preciso que hubiera un cambio en las artes pues también lo habría en la manera más adecuada para producir su impacto en nosotros.

Se cree que, en principio, bastaría conocer las diversas fuentes de nuestros placeres para tener gusto y que cuando se ha leído lo que la filosofía nos dice al respecto se tiene gusto y se pueden juzgar con atrevimiento las obras. Sin embargo, el gusto natural no es un conocimiento teórico; es una aplicación inmediata y exquisita de reglas aunque no se conozcan. No es necesario saber que el placer que nos produce una cosa determinada que consideramos bella procede de la sorpresa; basta que nos sorprenda y que lo haga tanto como debe, ni más ni menos.

Así, lo que cabe decir aquí, es que todos los preceptos que podemos ofrecer para formar el gusto no pueden referirse directamente más que al gusto adquirido, aunque también se refiera indirectamente al gusto natural, pues el gusto adquirido afecta, cambia, aumenta y disminuye el gusto natural, de la misma manera que éste afecta, cambia, aumenta y disminuye el adquirido.

La definición más general del gusto, sin considerar si es bueno o malo, justo o no, es lo que nos apega a una cosa por medio del sentimiento; esto no impide que se pueda aplicar a las cosas intelectuales, cuyo conocimiento le produce al alma tanto placer que era la única felicidad que pudieron comprender algunos filósofos. El alma conoce por medio de sus ideas y de sus sentimientos; recibe placeres a través de esas ideas y esos sentimientos, pues, por más que opongamos la idea al sentimiento, cuando ve una cosa, la siente y no hay cosas tan intelectuales que no vea o crea ver y, por consiguiente, que no sienta.

Sobre el espíritu en general. El espíritu es el género que contiene más especies: el genio, el buen sentido, el discernimiento, la precisión [***justesse***], el talento, el gusto.

El espíritu consiste en tener los órganos bien constituidos en relación con las cosas a las que se aplica. Si esa cosa es extremadamente particular, se llama talento; si tiene más relación con un determinado placer delicado de las personas de mundo [***gens du monde***], se llama gusto; si la cosa particular es única en un pueblo, el talento se denomina espíritu, como el arte de la guerra y la agricultura entre los romanos, la caza entre los salvajes, etc.

Sobre la curiosidad. Nuestra alma está hecha para pensar, es decir, para percibir; ahora bien, un ser así debe tener curiosidad, pues como todas las cosas se encuentran en una cadena, en la que cada idea va precedida de una y seguida de otra, no puede gustar ver una sin desear ver otra; y si no tuviéramos este deseo de ésta, no habríamos tenido ningún placer por aquélla. Así, cuando se nos muestra una parte de un cuadro, deseamos ver la parte que se nos esconde en proporción con el placer que nos ha producido la que ya hemos visto.

El placer que nos produce un objeto es, pues, lo que nos lleva a otro; por eso el alma busca siempre cosas nuevas y no reposa jamás.

Así, siempre se estará seguro de agradar al alma cuando se le hagan ver muchas cosas o más de las que había esperado ver.

Con esto se puede explicar la razón de que tengamos placer al ver un jardín muy regular y también lo tengamos viendo un sitio sucio y campestre: ambos efectos los produce la misma causa.

Como nos gusta ver un gran número de objetos, quisiéramos extender nuestra visión, estar en muchos lugares, recorrer más espacios; en fin, nuestra alma huye de los límites y, por decirlo así, quisiera extender la esfera de su presencia; así, para ella es un gran placer dirigir su vista hacia lo lejos. Pero, ¿cómo hacerlo?

En las ciudades, nuestra visión está limitada por las casas; en el campo, por mil obstáculos: apenas podemos ver tres o cuatro árboles. El arte viene en nuestra ayuda y nos descubre la naturaleza que se esconde; nos agrada el arte y nos gusta más que la naturaleza, es decir, la naturaleza hurtada a nuestros ojos; pero cuando encontramos bellas situaciones, cuando nuestra visión en libertad puede ver a lo lejos prados, arroyos, colinas y esas disposiciones que, por decirlo así, han sido creadas por casualidad, queda encantada de una manera diferente que cuando ve los jardines de Le Nôtre, pues la naturaleza no se copia a sí misma, mientras que el arte siempre se asemeja.

Por eso, en la pintura nos gusta más un paisaje que el plano del más bello jardín del mundo; y es que la pintura no capta la naturaleza más que en cuanto es bella, cuando la vista se puede extender a lo lejos y dejarse llevar en toda su amplitud, cuando es variada y puede ser vista con placer.

Lo que ordinariamente motiva un pensamiento grande es cuando se dice una cosa que permite ver una gran cantidad de otras y se nos hace descubrir de golpe lo que no podíamos esperar sino tras una gran lectura.

Florus nos representa en pocas palabras todas las faltas de Aníbal: "cuando podía, dice él, servirse de la victoria, prefirió disfrutar de la misma" [***cum victoria posset uti, frui maluit***].

Nos ofrece una idea de toda la guerra de Macedonia cuando dice: "entrar fue vencer" [***introisse victoria fuit***].

Nos ofrece todo el espectáculo de la vida de Escipión cuando dice de su juventud: "es Escipión quien crece para la destrucción de África" [***hic erit Scipio, qui in exitium Africae crescit***]. Creéis ver a un niño que crece y se eleva como un gigante.

En fin, nos hace ver el gran carácter de Aníbal, la situación del universo y toda la grandeza del pueblo romano al decir: "Aníbal fugitivo buscaba para el pueblo romano un enemigo por todo el universo" [***qui profugus ex Africa, hostem populo romano toto orbe quaerebat***].

Sobre los placeres del orden. No basta mostrarle al alma muchas cosas; hay que mostrárselas con orden, pues de esa manera nos acordamos de lo que hemos visto y empezamos a imaginar lo que veremos; nuestra alma se felicita de su amplitud y penetración; ahora bien, en una obra en que no hay orden, el alma siente a cada instante cómo se trastorna el orden que pretende introducir.

La secuencia que el autor ha hecho y la que nosotros hacemos se confunden; el alma no retiene, ni prevé nada; es humillada por la confusión de sus ideas, por la inanidad que le queda; en vano se ha fatigado y no puede gustar de ningún placer; por eso, cuando la intención no es expresar o mostrar la confusión, siempre se pone orden en la misma confusión. Así, los pintores agrupan sus figuras: quienes pintan batallas colocan en primer término de sus cuadros las cosas que el ojo debe distinguir y lo confuso en el fondo, en la lejanía.

Sobre los placeres de la variedad. Pero, si es necesario el orden en las cosas, también lo es la variedad: sin ello, el alma languidece, pues las cosas semejantes le parecen las mismas y, si una parte de un cuadro que se nos desvela se parece a otra vista anteriormente, ese objeto resultaría nuevo sin parecerlo y no produciría ningún placer; y como las bellezas de las obras de arte semejantes a las de la naturaleza no consisten sino en los placeres que nos producen, es preciso hacerlas lo más adecuadas posible para variar esos placeres; es preciso hacerle ver al alma cosas que no ha visto; es preciso que el sentimiento que se le pone sea diferente del que acaba de tener.

La razón de que nos gusten las historias es por la variedad de los relatos, las novelas por la variedad de los prodigios, las obras de teatro por la variedad de las pasiones; y quienes saben instruir modifican cuanto pueden el tono uniforme de la instrucción.

Una amplia uniformidad lo hace todo insoportable; el mismo orden de los periodos, mantenido mucho tiempo, acaba agobiando como un sermoneo; los mismos nombres y las mismas cadencias

aburren en un poema largo. Si es verdad que se ha hecho esa famosa avenida de Moscú a San Petersburgo, el viajero debe perecer de aburrimiento encerrado entre los dos márgenes de esta avenida; y quien haya viajado mucho tiempo por los Alpes, descenderá de allí disgustado por las situaciones más felices y las panorámicas más encantadoras.

Al alma le gusta la variedad, pero ya hemos dicho que no le gusta más que porque está hecha para conocer y ver; es preciso, pues, que pueda ver y que la variedad se lo permita, es decir, es preciso que una cosa sea suficientemente simple como para ser percibida y suficientemente variada para que se perciba con placer.

Hay cosas que parecen variadas y no lo son; otras, en cambio, que parecen uniformes y son muy variadas.

La arquitectura gótica parece muy variada, pero la confusión de ornamentos fatiga por su pequeñez, lo que hace que no podamos distinguir unos de otros y, además, su cantidad hace que no haya ninguno en que se pueda detener la vista; así, esta arquitectura desagrada precisamente por las formas que se habían elegido para hacerla agradable.

Un edificio de orden gótico es una especie de enigma para el ojo que la ve y el alma queda confusa, como cuando se le presenta un poema oscuro.

La arquitectura griega, por el contrario, parece uniforme, pero como tiene las divisiones precisas para que el alma vea con precisión lo que puede ver sin fatigarse y, sin embargo, pueda ver lo suficiente para entretenerse; esta arquitectura tiene esa variedad que hace que se observe con placer.

Es preciso que las grandes cosas tengan partes grandes; las personas grandes tienen grandes brazos; los árboles grandes, ramas grandes; y las grandes montañas están compuestas de otras montañas por encima y por debajo; la naturaleza de las cosas es lo que lleva a eso.

La arquitectura griega, que tiene pocas divisiones, pero grandes, imita las cosas grandes; el alma siente una cierta majestuosidad que reina en toda ella.

Así es como la pintura divide en grupos de tres o cuatro las figuras que representa en un cuadro; imita a la naturaleza: una tropa numerosa se divide siempre en pelotones; igualmente la pintura divide en conjuntos grandes sus claros y sus oscuros.

Sobre los placeres de la simetría. He dicho que al alma le gusta la variedad; sin embargo, en la mayoría de cosas le gusta ver una especie de simetría; parece que esto contiene cierta contradicción; lo voy a explicar.

Una de las principales causas de los placeres de nuestra alma al ver objetos es la facilidad que tiene para percibirlos; y la razón de que la simetría guste al alma es que le ahorra dificultades, la alivia y, por decirlo así, corta por la mitad la obra.

De esto se sigue una regla general: la simetría, en lo que es útil para el alma y puede ayudarla en sus funciones, le resulta agradable; en cambio, en lo que es inútil, resulta insulsa, porque suprime la variedad. Ahora bien, las cosas que vemos sucesivamente deben tener variedad, pues nuestra alma no tiene ninguna dificultad para verlas; en cambio, las que percibimos con un golpe de vista deben tener simetría. Así como al percibir con un golpe de vista la fachada de un edificio, un parterre, un templo se introduce la simetría que agrada al alma por la facilidad que le da para abarcar de entrada todo el objeto.

De la misma manera que es preciso que el objeto que se debe ver con un golpe de vista sea simple, es necesario que sea único y que todas las partes tengan relación con el objeto principal; también por eso gusta la simetría, porque configura un todo unido.

Es propio de la naturaleza que un todo esté acabado y el alma que lo ve quiere que no haya ninguna parte imperfecta. También por eso gusta la simetría: es precisa una especie de ponderación o de equilibrio; así, un edificio con un ala o con una ala más corta



que la otra resulta tan poco acabado como un cuerpo con un brazo o con un brazo demasiado corto.

Sobre los contrastes. Al alma le gusta la simetría, pero también los contrastes; esto exige una explicación. Por ejemplo:

Si la naturaleza exige a los pintores y escultores que introduzcan la simetría en las partes de sus figuras, también quiere, por el contrario, que introduzcan contrastes en las actitudes. Una serie de urracas totalmente alineadas, un conjunto de miembros dispuestos iguales en la naturaleza serían insoportables; la razón es que esta posible simetría haría en las personas que las actitudes fuesen casi siempre las mismas, como sucede en las figuras góticas que se parecen todas por eso. De esa manera ya no hay variedad en las producciones del arte.

Por otra parte, la naturaleza no nos ha dispuesto así; y como nos ha dado movimiento, no nos ha afinado en nuestras acciones y maneras como si fueran pagodas; y si las personas, molestas y constreñidas de esa manera, resultan insoportables, ¿qué no ocurrirá con las producciones del arte?

Hay que introducir, pues, contrastes en las actitudes, sobre todo en las obras de escultura que, por naturaleza fría, no puede poner fuego más que por la fuerza del contraste y de la situación.

Ahora bien, como ya hemos dicho que la variedad que se ha tratado de introducir en el gótico le ha dado uniformidad, a menudo ha sucedido que la variedad que se pretendía introducir por medio de los contrastes se ha convertido en una simetría y una uniformidad viciada.

Esto no se nota sólo en determinadas obras de escultura y de pintura, sino también en el estilo de algunos escritores, que en cada frase hacen que el inicio contraste con el final mediante continuas antítesis, tan como han hecho san Agustín y otros autores de la baja latinidad, así como algunos de nuestros modernos, como

Saint-Evremont: el giro de la frase, siempre el mismo y siempre uniforme, es extremadamente desagradable; ese contraste perpetuo se convierte en simetría y esta oposición, siempre rebuscada, acaba siendo uniformidad.

El espíritu encuentra ahí tan poca variedad que, una vez vista una parte de la frase, siempre se adivina la otra: veis palabras opuestas, pero opuestas de la misma manera; veis un giro en la frase, pero siempre es el mismo.

Muchos pintores han caído en el defecto de introducir contrastes por doquier y sin miramiento, de manera que cuando se ve una figura se adivina enseguida la disposición de las que hay a su lado; esta continua diversidad se convierte en algo parecido; por lo demás, la naturaleza, que deja las cosas en el desorden, no muestra la afectación de un contraste continuo, sin contar que no pone en movimiento a todos los cuerpos, ni en un movimiento forzado. Ella es más variada: deja a unos en reposo y a otros les confiere diferentes tipos de movimiento.

Si a la parte cognoscitiva del alma le gusta la variedad, la sensitiva no la busca menos, pues el alma no puede sufrir mucho tiempo las mismas situaciones, ya que está ligada a un cuerpo que no las tolera; para que se excite nuestra alma es preciso que los espíritus fluyan por los nervios. Ahora bien, hay ahí dos cosas: un cansancio en los nervios, un cese de la parte de los espíritus que ya no fluyen o que se dispersan de los lugares por donde habían fluido.

Así, a la larga, todo nos fatiga y, sobre todo, los grandes placeres; siempre se abandonan con la misma satisfacción con que se habían acogido, pues las fibras que han constituido sus órganos necesitan reposo; es preciso utilizar otros más adecuados para servirnos y, por decirlo así, repartir el trabajo.

Nuestra alma está cansada de sentir, pero no sentir es caer en un anonadamiento que abate. Se pone remedio a todo variando sus modificaciones; ella siente y ella no se cansa.



Sobre los placeres de la sorpresa. Esta disposición del alma, qu conduce siempre hacia objetos diferentes, hace que guste de todos los placeres que proceden de la sorpresa; sentimiento que agrada al alma por el espectáculo y la inmediatez de la acción, pues percibe o siente una cosa que no esperaba o de una manera que no esperaba.

Una cosa puede sorprendernos por maravillosa, pero también por novedosa y, también, por inesperada; y en estos últimos casos, el sentimiento principal se une a un sentimiento accesorio fundado en lo novedoso o inesperado de la cosa. Esta es la razón de que los juegos de azar nos atraen: nos hacen ver una secuencia continua de acontecimientos inesperados; también por eso los juegos de sociedad nos agradan: son una sucesión de acontecimientos imprevistos, que tienen como motivo la habilidad junto al azar.

Igualmente por eso nos gustan las obras de teatro: su desarrollo es gradual, mantienen ocultos los acontecimientos hasta que se presentan, siempre nos preparan nuevos motivos de sorpresa y, a menudo, despiertan nuestra curiosidad mostrándonoslos tal como deberíamos haberlos previsto.

En fin, las obras de espíritu [literarias] habitualmente no se leen más que porque nos aportan sorpresas agradables y reemplazan la insipidez de las conversaciones, casi siempre lánguidas, que no producen ese efecto.

La sorpresa puede producirla la cosa o la manera de percibirla, pues nosotros vemos una cosa más grande o más pequeña de lo que es en realidad, o diferente de cómo es, o bien vemos esa cosa, pero con una idea accesoria que nos sorprende. Así es, en una cosa, la idea accesoria de la dificultad de haberla hecho o de la persona que la ha hecho o del tiempo en que se ha hecho o de la manera como se ha hecho o de cualquier otra circunstancia añadida.

Suetonio nos describe los crímenes de Nerón con una sangre fría que nos sorprende, casi haciéndonos creer que no siente horror por lo que describe; de repente cambia de tono y dice: al

final, tras sufrir el universo a este monstruo durante catorce años, lo abandonó: ***tale monstrum per quatordecim annos perpessus terrarum orbis tandem destituit***. Esto produce en el espíritu diferentes tipos de sorpresas; nos sorprende el cambio de estilo del autor, descubrir su diferente manera de pensar, su forma de referir con tan pocas palabras una de las grandes revoluciones que se han dado; así, el alma experimenta una número muy grande de sentimientos diferentes que concurren para estremecerla y darle un placer.

Sobre las diversas causas que pueden producir un sentimiento. Es preciso notar que un sentimiento no tiene generalmente en nuestra alma una única causa; es, si se me permite utilizar este término, una determinada dosis lo que produce su vigor y variedad. El espíritu consiste en saber afectar varios órganos a la vez; y si se examinan los diversos escritores, tal vez se verá que los mejores y los que más han gustado son quienes han excitado en el alma más sensaciones al mismo tiempo.

Ruego que se tome en consideración la multiplicidad de causas; nos gusta más ver un jardín bien ordenado que una confusión de árboles: 1° porque nuestra visión, que se detendría, no se detiene; 2° cada avenida es única y forma una cosa grande, mientras en la confusión cada árbol es una cosa y, además, pequeña; 3° vemos una ordenación que no tenemos costumbre de ver; 4° de buen grado sabemos la dificultad que se ha tenido; 5° admiramos el esmero con que se combate sin cesar contra la naturaleza que, por medio de producciones que no se le piden, trata de confundirlo todo.

Ciertamente un jardín descuidado nos resulta insoportable; unas veces lo que nos agrada es la dificultad de la obra, otras es su simplicidad; y si en un jardín magnífico admiramos la grandeza y el derroche del maestro, otras veces vemos con placer que se ha tenido la habilidad de agradarnos con poco derroche y poco trabajo.

El juego nos gusta porque satisface nuestra avaricia, es decir, la esperanza de tener más. Halaga nuestra vanidad mediante la idea de la preferencia que la fortuna nos ofrece y de la atención con que los demás observan nuestra felicidad; satisface nuestra curiosidad dándonos un espectáculo; en fin nos ofrece los diferentes placeres de la sorpresa.

La danza nos gusta por la ligereza, por una cierta gracia, por la belleza y variedad de actitudes, por su conexión con la música, pues la persona que danza es como un instrumento que acompaña; pero, sobre todo, nos gusta por una disposición de nuestro cerebro que reduce en secreto la idea de todos los movimientos a unos movimientos determinados y la mayoría de actitudes a unas actitudes determinadas.

Sobre la sensibilidad. Casi todas las cosas nos gustan y disgustan por diferentes aspectos; por ejemplo, los *virtuosi* de Italia nos deben producir poco placer 1° porque, bien preparados como están, no resulta sorprendente que canten bien: son como un instrumento al que el artesano le ha quitado madera para que produzca sonidos; 2° porque las pasiones que interpretan son demasiado sospechosas de falsedad; 3° porque no son ni del sexo que amamos, ni del que estimamos. Por otra parte, pueden gustarnos porque conservan durante mucho tiempo un aire de juventud, aparte de que tienen una voz flexible que les es particular. Así, cada cosa nos produce un sentimiento, compuesto de muchos otros, que se debilitan y, a veces, chocan entre si.

A menudo nuestra alma se forma ella misma razones de placer y lo consigue, sobre todo, por las conexiones que hace entre las cosas; así, una cosa que nos ha gustado nos sigue gustando sólo porque nos gustó, pues a la nueva idea le añadimos la antigua; por ejemplo, una actriz que nos ha gustado en el teatro sigue gustándonos también en privado: su voz, su declamación, el recuerdo de haberla visto admirable, qué digo, la idea de la prin-



cesa unida a la suya, todo eso produce una especie de mezcla que forma y da placer.

Estamos llenos de ideas accesorias. Una mujer de gran reputación y con un ligero defecto, puede transformarlo en un valor y hacer que se considere una gracia. La mayoría de mujeres que nos gustan no tienen por sí mismas más prevención que la relativa a su nacimiento o sus bienes, los honores o la estima de determinada gente.

Sobre la delicadeza. La gente delicada es la que a cada idea o a cada gusto añaden muchas ideas o muchos gustos accesorios. La gente ruda es la que no tiene más que una sensación, su alma no compone ni descompone, no añade ni quita nada a lo que ofrece la naturaleza; en cambio, la gente delicada en el amor se compone la mayoría de placeres del amor. La princesa Poluxene y Apicius aportaban a la mesa muchas sensaciones desconocidas para nosotros, los comensales vulgares; y quienes juzgan con gusto las obras literarias tienen –y se hacen– una infinidad de sensaciones que las demás personas no tienen.

Sobre el no sé qué [***je ne sais quoi***]. A veces, en las personas o en las cosas hay un encanto invisible, una gracia natural, que no se ha podido definir y que obliga a llamarlo ***no sé qué***. A mí me parece que es una cosa fundada principalmente en la sorpresa. Nos emociona que una persona nos guste más de lo que, en principio, nos había parecido que debía gustarnos; y quedamos gratamente sorprendidos de que haya sabido vencer los defectos que nuestros ojos nos muestran y que el corazón no cree; esa es la razón por la que las mujeres feas tienen a menudo sus gracias, que raramente tienen las hermosas, pues una persona hermosa hace habitualmente lo contrario de lo que esperábamos: llega a parecernos menos amable, después de habernos sorprendido para bien, nos sorprende para mal, pero la impresión del bien es antigua y la del mal nueva; igualmente las personas hermosas levantan raramente grandes pasiones, que están

reservadas casi siempre a las que tienen gracia, es decir, adornos que no esperábamos, ni teníamos motivo de esperar.

Los grandes ornatos raramente tienen gracia; en cambio, a menudo, el vestido de las pastoras la tienen. Admiramos la majestuosidad de los ropajes de Paolo Veronese, pero nos afecta la simplicidad de Rafael y la pureza de Correggio. Veronese promete mucho y cumple lo que promete. Rafael y Correggio prometen poco y ofrecen mucho: eso es lo que más nos gusta.

Las gracias se encuentran generalmente más en el espíritu que en el rostro, pues un rostro hermoso aparece sin más, sin esconder casi nada; el espíritu en cambio no se muestra más que poco a poco, cuando y como quiere, puede esconderse para presentarse y dar esa especie de sorpresa que conlleva las gracias.

Las gracias se encuentran menos en los rasgos del rostro que en las maneras, pues éstas se hacen realidad en cada instante y pueden producir sorpresas en todo momento; en una palabra, una mujer no puede ser bella más que apenas de una manera, pero es graciosa de cien mil maneras.

La ley de los dos sexos ha establecido en las naciones civilizadas y en las bárbaras, que los hombres exijan y las mujeres no tengan más que dar su consentimiento; de ahí viene que las gracias vayan más particularmente unidas a las mujeres. Como ellas tienen que preservarlo todo, también tienen que esconderlo todo; la más mínima palabra, el más mínimo gesto, todo lo que se muestra en ellas sin estar en contra del primer deber, todo lo que deja en libertad se convierte en una gracia; esta es la sabiduría de la naturaleza: que lo que no sería nada sin la ley del pudor tenga un valor infinito de acuerdo con esa ley que es la felicidad del universo.

Así como el descaro y la afectación no pueden sorprendernos, las gracias no se encuentran ni en las maneras descaradas ni en las maneras afectadas, sino en una cierta libertad o facilidad, que se encuentra entre los dos extremos; y el alma se ve gratamente sorprendida viendo que se han evitado ambos escollos.



Podría parecer que las maneras naturales deberían ser más fáciles, pero es todo lo contrario, pues la educación que nos incomoda siempre nos hace perder naturalidad, por eso estamos encantados de ver como reaparece esa naturalidad.

En un ornato nada nos gusta más que cuando éste se da con cierta negligencia o incluso con ese desorden que nos esconden todos los cuidados no exigidos por el aseo y que sólo provienen de la vanidad; en el espíritu no se tiene gracia más que cuando lo que se dice parece encontrado sin más, no rebuscado.

Cuando decís cosas que os han costado, podéis hacer ver que tenéis espíritu, no gracias en el espíritu. Para hacerlo ver, es preciso que no lo veáis por vosotros mismos y que los demás –a los que algo de *naif* y de simple en vosotros no prometía nada de eso– queden dulcemente sorprendidos al percibirlo.

Así, las gracias no se adquieren; para tenerlas hay que ser *naif*. Pero, ¿cómo se puede conseguir ser *naif*?

Una de las más bellas ficciones de Homero es la de esa cintura que confería a Venus el arte de agradar. Nada hay más adecuado para hacer sentir esa magia y ese poder de las gracias, que parecen concedidas a una persona por un poder invisible y que se distinguen de la belleza misma.

Esa cintura no se le podía haber concedido más que a Venus, no le podía convenir a la majestuosa belleza de Juno, pues la majestuosidad exige cierta gravedad, es decir, una tensión opuesta a la ingenuidad de las gracias; no podía convenir a la belleza altiva de Palas, pues la altivez se opone a la dulzura de las gracias, además de que, a menudo, puede ser sospechosa de afectación.

Progresión de la sorpresa. Las grandes bellezas se producen cuando una cosa es de tal manera que su sorpresa al principio es mediocre, se mantiene, aumenta y, luego, nos lleva a la admiración. Las obras de Rafael impresionan poco a primera vista; imita



tan bien la naturaleza que, al principio, no asombran más que si se viera el objeto mismo, que de por si no causaría sorpresa; sin embargo, una expresión extraordinaria, un colorido más intenso, una actitud curiosa de un pintor menos bueno nos sobrecoge al primer golpe de vista porque no se tiene la costumbre de ver eso en otra parte.

Se puede comparar a Rafael con Virgilio y a los pintores de Venecia con sus actitudes forzadas con Lucano. Virgilio, más natural, impresiona menos al principio, pero luego más. Lucano impresiona más al principio y luego menos.

La exacta proporción de la famosa iglesia de san Pedro hace que, al principio, no parezca tan grande como es, pues no sabemos a qué acogernos para juzgar su magnitud. Si fuera menos ancha, nos impresionaría su longitud; si fuera menos larga, lo haría su anchura. Pero, a medida que se examina, el ojo la ve agrandándose y aumenta el asombro. Se la puede comparar con los Pirineos, donde el ojo que, al principio, creía ver su proporción, descubre montañas tras las montañas y se pierde.

Sucede a menudo que nuestra alma siente placer cuando tiene un sentimiento que no puede discernir por si misma y ve una cosa absolutamente diferente de lo que es, cosa que le produce un sentimiento de sorpresa del que no puede salir. He aquí un ejemplo. La iglesia de san Pedro es inmensa; se sabe que Miguel Ángel, al ver el Panteón, que era el templo más grande de Roma, dijo que quería hacer uno semejante, pero que quería "hacerlo volar". Hizo, pues, la iglesia de san Pedro según este modelo, pero hizo las pilastras tan macizas que esta iglesia, que es como una montaña que se tiene sobre la cabeza, al ojo que la ve le parece ligera. Y el alma se queda con la incertidumbre entre lo que ve y lo que conoce: queda sorprendida de ver una masa a la vez tan enorme y tan ligera.

Sobre las bellezas que resultan de una cierta confusión del alma. A menudo la sorpresa le viene al alma porque no puede conciliar lo que ve con lo que ha visto. Hay en Italia un gran lago lla-

mado el Lago Mayor [Maggiore o Verbano]: es un pequeño mar, cuyas riberas no muestran más que algo silvestre. En ese lago, a quince millas, hay dos islas de un cuarto de milla de perímetro, que se llaman las Borromeas, que en mi opinión son la morada más encantadora del mundo. El alma queda asombrada por este contraste fabuloso, porque recuerda con placer las maravillas de los romanos, donde, después de haber pasado por peñascos y tierras áridas, se llega a un lugar hecho para las hadas.

Todos los contrastes nos impresionan, porque las cosas opuestas se manifiestan a la vez; así, cuando un hombre pequeño se encuentra junto a uno grande, el pequeño hace que el otro parezca más grande y el grande hace aparecer al otro más pequeño.

Estos tipos de sorpresas producen el placer que se da en todas las bellezas de oposición, en todas las antítesis y figuras similares. Cuando [Publius Annaeus] Florus dice: “Sore y Algide, ¡quién lo iba a creer!, han sido para nosotros formidables; Satrique y Cornicule eran provincias: nos ruborizamos por los Borilianos y los Verulianos, pero hemos triunfado sobre ellos: en fin, Tibur nuestro suburbio, Preneste donde están nuestras casas de recreo, eran el motivo de los votos que íbamos a hacer en el Capitolio”; este autor, digo yo, nos muestra a la vez la grandeza de Roma y la pequeñez de sus inicios; y el asombro se refiere a ambas cosas.

Se puede subrayar aquí cuán grande es la diferencia de las antítesis de las ideas respecto a las antítesis de la expresión. La antítesis de la expresión no está oculta; la de las ideas, sí: una tiene siempre el mismo ropaje, la otra lo cambia a discreción; una es variada, la otra no.

El mismo Florus, hablando de los Samnitas, dice que sus ciudades fueron destruidas hasta tal punto que resulta difícil encontrar en la actualidad el motivo de veinticuatro triunfos, ***ut non facile appareat materia quatuor et viginti triumphorum***. Y con las mismas palabras que señalan la destrucción de este pueblo hace ver la grandeza de su coraje y de su tesón.



Cuando queremos dejar de reír, nuestra risa se redobla por el contraste que hay entre la situación presente y aquella en que deberíamos encontrarnos; de la misma manera, cuando vemos en un rostro un gran defecto, como por ejemplo una gran nariz, nos reímos porque vemos que no debería haber ese contraste con los demás rasgos del rostro. Así, los contrastes son causa tanto de los defectos como de las bellezas. Cuando vemos que no tienen razón de ser, que ponen de manifiesto o iluminan otro defecto, resultan ser los grandes instrumentos de la fealdad que, cuando nos impresiona súbitamente, puede provocar cierta alegría en nuestra alma y hacernos reír. Si nuestra alma la ve como una desgracia en la persona que la tiene, puede provocar piedad. Si la ve con la idea de que puede resultarnos nocivo y con una idea de comparación con lo que acostumbra a emocionarnos y excitar nuestros deseos, la ve con un sentimiento de aversión.

Lo mismo ocurre con nuestros pensamientos: cuando éstos contienen una oposición contraria al buen sentido, que es común y fácil de encontrar, no gustan y son un defecto porque no provocan sorpresa; y si, por el contrario, son demasiado rebuscados tampoco gustan. Es preciso que en una obra se sientan porque están, no porque se haya querido mostrarlos, pues así la sorpresa no la provoca sino la necedad del autor.

Una de las cosas que más nos gusta es lo *naif*, que es también el estilo más difícil de conseguir; la razón es que se encuentra entre lo noble y lo bajo; y se encuentra tan cerca de lo bajo que resulta muy difícil de bordear sin caer en él.

Los músicos han reconocido que la música que se canta más fácilmente es la más difícil de componer: prueba cierta de que nuestros placeres y el arte que los ofrece se encuentran entre determinados límites.

Viendo los versos de Corneille tan pomposos y los de Racine tan naturales, no se adivinaría que Corneille trabajaba con facilidad y Racine con dificultad.

Lo bajo es lo sublime del pueblo que gusta de ver una cosa hecha para él y que esté a su alcance.

Las ideas que se presentan a las gentes muy bien educadas y con un gran espíritu son *naifs*, nobles o sublimes.

Que una cosa se nos muestra con circunstancias o accesorios que la engrandecen, nos parece noble; eso se nota, sobre todo, en las comparaciones en que el espíritu siempre debe ganar, nunca perder, pues siempre deben añadir algo, hacer ver la cosa más grande; y si no se trata de grandeza, más fina y más delicada; ahora bien, hay que poner atención en mostrarle al alma una relación con lo bajo, pues, de haberlo descubierto, ella lo habría disimulado.

Si se trata de mostrar cosas finas, el alma prefiere comparar un comportamiento con otro, una acción con otra, más que una cosa con otra, por ejemplo un héroe con un león, una mujer con otra o un hombre ligero con un ciervo.

Miguel Ángel es el maestro para dar nobleza a todos los temas. En su famoso Baco no hace como los pintores de Flandes que nos muestran una figura cayendo y, por decirlo así, en el aire. Eso sería indigno de la majestuosidad de un dios. El lo pinta firme y seguro sobre sus piernas, pero le infunde tan bien la chispa alegre de la embriaguez y el placer de ver fluir el licor que echa en su copa. No hay nada tan admirable.

En la pasión que hay en la Galería de Florencia ha pintado una Virgen de pie, que mira a su hijo crucificado sin dolor, sin piedad, sin pesar, sin lágrimas. La supone sabedora de ese gran misterio y, con ello, hace que mantenga con grandeza el espectáculo de esa muerte.

No hay obra de Miguel Ángel en que éste no haya puesto algo noble. Incluso en sus esbozos se encuentra algo de grandeza, como en los versos que Virgilio no ha acabado.

Jules Romain, en su cámara de gigantes de Mantua, donde ha representado a Júpiter fulminándolos, hace ver a todos los dioses



espantados; Juno, a su lado, le señala con aire de seguridad un gigante contra el que tiene que lanzar su rayo; de esa manera Romain le confiere un aire de grandeza que no tienen los demás dioses: cuanto más cerca están de Júpiter, más seguros se ven, cosa que es muy natural pues, en una batalla, el fragor cesa cerca de quien se muestra superior … *Aquí acaba el fragmento*.

** La gloria de Montesquieu, fundamentada en obras de ingenio, sin duda no requería que se publicaran estos otros fragmentos que nos ha dejado, pero serán un testimonio eterno del interés que los grandes personajes de la nación mostraron por esta obra; y en los siglos venideros se dirá que Voltaire y Montesquieu también participaron en la Enciclopedia.*

Terminaremos este artículo con un fragmento que nos parece tener una relación esencial con lo que aquí se trata; este fragmento se ha leído en la Academia francesa el día 14 de Marzo de 1757. La solicitud con que se nos ha pedido y la dificultad de encontrar otro artículo de la Enciclopedia con el que se relacione tan directamente este fragmento, nos disculpará tal vez la libertad que nos hemos tomado para aparecer aquí, después de dos hombres como Voltaire y Montesquieu.



D'ALEMBERT, JEAN LE ROND (1717-1783)

Reflexiones sobre el uso y abuso de la filosofía en las materias del gusto. (*Encyclopédie*, Vol. VII, págs. 767-770)

El espíritu filosófico, tan celebrado por una parte de nuestra nación y tan desacreditado por otra, ha producido en las ciencias y en las bellas letras efectos contrarios: en las ciencias ha interpuesto límites severos a la manía de explicarlo todo, que el amor a los sistemas había introducido; en las bellas letras ha tratado de analizar nuestros placeres y de someter a examen todo lo que es objeto del gusto. Si la sabia timidez de la física moderna se ha encontrado con contradictores, ¿sorprenderá que la insolencia de los nuevos literatos haya corrido la misma suerte?

Principalmente ha tenido que sublevar a esos escritores nuestros que piensan que, en lo referente al gusto como en las materias más serias, toda opinión nueva y paradójica debe ser proscrita por la única razón de su novedad. A nosotros, por el contrario, nos parece que en las cuestiones de especulación y de agrado, adorno o recreo no se debería dejar excesivo margen al cálculo industrioso, tenga o no siempre igual éxito en sus esfuerzos. Permitiéndose errores es como el genio da a luz cosas sublimes; aceptemos, pues,



que la razón acerque, al azar y a veces sin éxito, su antorcha a los objetos de nuestros placeres, si queremos darle la capacidad de descubrirle al genio alguna ruta desconocida. Pronto hará por sí misma la separación de las verdades y de los sofismas y, con ello, nosotros seremos o más ricos o, al menos, más ilustrados.

Una de las ventajas de la filosofía aplicada a las materias del gusto es curarnos o protegernos de la superstición literaria; justifica nuestra estima de los autores antiguos haciéndola razonable; nos impide adular sus faltas; nos permite ver en muchos de nuestros buenos escritores modernos sus iguales a pesar de que, por saberse autodidactas y por una inconsecuente modestia, se creen muy inferiores a sus maestros.

Ahora bien, ¿el examen metafísico de lo que es el objeto del sentimiento no puede hacer que se busquen razones de lo que no las tiene, debilitar el placer acostumbrándonos a discutir fríamente lo que debemos sentir con calor y, en fin, ponerle trabas al genio y hacerle esclavo y tímido? Tratemos de dar respuesta a estas cuestiones.

El gusto, aunque sea poco común, no es arbitrario; esta verdad la reconocen tanto quienes reducen el gusto al sentir, como quienes pretenden constreñirle a razonar. Ahora bien, el gusto no extiende su competencia a todas las bellezas de que es susceptible una obra de arte. Las hay sorprendentes y sublimes que sobrecogen por igual a todos los espíritus y que la naturaleza produce sin esfuerzo en todos los siglos y entre todos los pueblos; por consiguiente, todos los espíritus, todos los siglos y todos los pueblos son sus jueces.

Las hay que no impresionan más que a las almas sensibles y les resbalan a las demás. Las bellezas de esta especie no son sino de segundo orden, pues lo que es grande resulta preferible a lo que no es más que fino; éstas son, sin embargo, las que exigen más sagacidad para ser producidas y más delicadeza para ser sentidas; también son más frecuentes en las naciones en que los adornos de la

sociedad han perfeccionado el arte de vivir y de disfrutar. Este género de bellezas hechas para pocas personas es propiamente el objeto del gusto, que se puede definir como ***el talento de distinguir en las obras de arte lo que debe gustar a las almas sensibles y lo que las debe herir***.

Si el gusto no es arbitrario, está fundado en principios incontestables y, lo que es una consecuencia necesaria, no debe haber obra de arte que no se pueda juzgar aplicando estos principios. En efecto, la fuente de nuestro placer y de nuestro tedio se encuentra única y enteramente en nosotros; por tanto, mediante una mirada atenta, encontraremos dentro de nosotros las reglas generales e invariables del gusto, que serán como la piedra de toque a la que se podrán someter todas las producciones del talento.

Así, el mismo espíritu filosófico que, a falta de luces suficientes, nos obliga a suspender a cada instante nuestros pasos en el estudio de la naturaleza y de los objetos externos a nosotros, debe llevarnos en cambio a la discusión en todo lo concerniente al gusto. Ahora bien, al mismo tiempo ese espíritu no ignora que esa discusión debe tener un final. En cualquier materia debemos perder la esperanza de remontarnos a los primeros principios que, para nosotros, siempre se encuentran detrás de una nube: pretender encontrar la causa metafísica de nuestros placeres sería un proyecto tan quimérico como proponernos explicar la acción de los objetos sobre nuestros sentidos.

Pero, así como se ha sabido reducir el origen de nuestros conocimientos a un pequeño número de sensaciones, también se pueden reducir los principios de nuestros placeres en materia de gusto a un pequeño número de observaciones incontestables acerca de nuestra manera de sentir. Hasta ahí es hasta donde puede remontarse el filósofo; ahí se detiene y a partir de ahí, por una tendencia natural, desciende a las consecuencias.

La precisión del espíritu, ya rara por sí misma, no es suficiente en este análisis; ni siquiera basta el de un alma delicada y sensible;

es preciso, además, si se me permite expresarme así, que no falte ninguno de los sentidos que componen el gusto. Por ejemplo, en una obra de poesía se debe hablar tanto a la imaginación como al sentimiento y a la razón, pero siempre al órgano; los versos son una especie de canto en el que el oído es tan inexorable que la misma razón se ve forzada, a veces, a ofrecerle ligeros sacrificios.

Así, un filósofo desprovisto de ese órgano será un mal juez en materia de poesía, por más que tenga todos lo demás. Pretenderá que el placer que nos procura la poesía es un placer de opinión; que, en cualquier obra, hay que contentarse con hablar al espíritu y al alma; incluso, con razonamientos capcioso, pretenderá hacer ver que la preocupación de organizar las palabras para el placer del oído es un ridículo ostensible. Es lo mismo que un físico, reducido únicamente al sentimiento de tocar, pretendiera que los objetos alejados no pueden actuar sobre nuestros órganos y lo probara mediante sofismas, a los que no se pudiera responder más que prestándole atención con el oído y la vista.

Nuestro filósofo creerá no haber restado nada a una obra de poesía al conservar todos sus términos y transponiéndolos para destruir la medida; y atribuirá a un prejuicio, del que él mismo es un esclavo sin quererlo, la especie de languidez que la obra le parece haber contraído con ese nuevo estado. No se dará cuenta de que, cambiando de lugar las palabras, ha destruido la armonía que resultaba de sus composición y su trabazón. ¿Qué se diría de un músico que, para probar que el placer de la melodía es un placer de opinión, desnaturalizara un fragmento muy agradable transponiendo al azar los sonidos que lo componen?

No es así como el verdadero filósofo juzgará sobre el placer que da la poesía. Al respecto, no lo hará recaer todo en la naturaleza ni tampoco todo en la opinión; reconocerá que, así como la música tiene un efecto general en todos los pueblos –por más que la de unos no guste siempre a los otros–, todos los pueblos son sensibles a la armonía poética, aunque su poesía sea muy diferente. Examinando con atención esta diferencia es como llegará a deter-

minar hasta qué punto la costumbre influye en el placer que nos dan la poesía y la música, lo que la costumbre añade de real a este placer y también lo que la opinión puede añadir de ilusorio. Porque no confundirá el placer de la costumbre con el puramente arbitrario y de opinión, una distinción que seguramente no se ha hecho suficientemente en esta materia y que, sin embargo, la experiencia cotidiana hace incontestable.

Hay placeres que, desde el primer momento, se apoderan de nosotros; hay otros que, no habiendo experimentado más que alejamiento o indiferencia por nuestra parte, esperan para hacerse sentir a que el alma haya quedado suficientemente sacudida por su acción, resultando entonces incluso más vivos. ¿Cuántas veces no ha sucedido que una música que al principio nos había desagradado, nos ha arrebatado luego, cuando el oído, a fuerza de escuchar, ha llegado a distinguir toda su expresividad y su finura?

Los placeres que la costumbre hace que gusten pueden, por tanto, no ser arbitrarios e incluso haber tenido al principio un prejuicio en su contra.

Así es como un literato filósofo conservará todos los derechos del oído. Pero, al mismo tiempo y eso es lo que lo distingue, no creerá que la preocupación por satisfacer al órgano dispense de la obligación, mucho más importante, de pensar. Como sabe que la primera ley del estilo es la de concordar al unísono con el tema, nada le produce más disgusto que las ideas comunes expresadas de forma rebuscada y adornadas con el vano colorido de la versificación: una prosa mediocre y natural le parece preferible a la poesía que al mérito de la armonía no le añade el de las cosas; por ser sensible a las bellezas de la imagen no quiere más que nuevas y llamativas; incluso antes que éstas prefiere las bellezas del sentimiento y, sobre todo, las que tienen la ventaja de expresar de una manera noble y emocionante las verdades útiles a las personas.

A un filósofo no le basta tener todos los sentidos que componen el gusto; le es necesario, además, que el ejercicio de estos sentidos



no esté demasiado concentrado en un solo objeto. Malebranche no podía leer sin fastidio los mejores versos, por más que se notaran en su estilo las grades cualidades del poeta, la imaginación, el sentimiento y la armonía; aplicado demasiado exclusivamente a lo que es objeto de la razón o, mejor dicho, al razonamiento, su imaginación se limitaba a alumbrar hipótesis filosóficas y el grado de sentimiento de que estaba provisto lo llevaba a adoptarlas ardorosamente como verdades. Por más armoniosa que fuera su prosa, la armonía poética no tenía encanto para él, sea porque, en efecto, su oído se limitaba a la armonía de la prosa, sea porque un talento natural le llevaba a producir una prosa armoniosa, sin que se diera cuenta, de la misma manera que, sin ponerla en duda, le servía su imaginación o como un instrumento produce acordes sin saberlo.

Los falsos juicios en materia de gusto no se deben atribuir sólo a algún defecto de sensibilidad en el alma o en el órgano. El placer que nos hace experimentar una obra de arte procede, o puede proceder, de muy diversas fuentes; por eso, el análisis filosófico consiste en saber distinguirlas y separarlas con el fin de referir a cada una lo que le corresponda y no atribuir nuestro placer a una causa que no lo ha producido. Las reglas deben hacerse, sin duda, a partir de las obras que han salido bien en cada género, no a partir del resultado general del placer que estas obras nos han producido, sino a partir de una discusión reflexiva que nos permita discernir los pasajes, que verdaderamente nos han afectado, de los que no estaban destinados sino a servir de sombra donde reposar e, incluso, de aquellos en que el autor se ha descuidado sin quererlo.

Por no seguir este método, la imaginación enardecida por algunas bellezas del primer orden en una obra, por lo demás, monstruosa, cerrará enseguida los ojos ante los pasajes débiles, transformará los mismos defectos en bellezas y nos conducirá gradualmente a ese entusiasmo frío y estúpido, que no siente nada más que a fuerza de admirarlo todo; una especie de parálisis del espíritu, que nos hace indignos e incapaces de gustar las bellezas reales. Así, a partir de una impresión confusa y mecánica se establecerán falsos principios del gusto o, cosa que no es menos peligrosa, se cri-

girá en principio lo que, de por sí, es puramente arbitrario; se restringirán los límites del arte y se preferirá limitar nuestros placeres, pues sólo se querrán los de una especie y un único género; en torno al talento se trazará un círculo estrecho, del que no se le permitirá salir.

Corresponde a la filosofía liberarnos de estas ataduras; pero ella no podrá dejar mucha elección en cuanto a las armas que utiliza para romperlas. El señor De la Motte ha señalado que los versos no eran esenciales a las obras de teatro; para probar esta opinión, muy sustentable por sí misma, ha escrito contra la poesía y con eso no ha hecho más que perjudicar su causa; no le faltaba más que escribir contra la música para probar que el canto no es esencial a la tragedia. Sin combatir el prejuicio mediante paradojas, me parece que tenía un medio más corto para atacarlo: escribir la obra ***Inés de Castro*** en prosa; el extremo interés del tema permitía arriesgarse con la innovación y, así, tal vez habríamos tenido un género más. Sin embargo, el afán de distinguirse ridiculiza las opiniones en la teoría y el amor propio, que teme fracasar, las utiliza en la práctica. Los filósofos son lo contrario de los legisladores: éstos imponen leyes que ellos se dan y aquéllos se someten en sus obras a las leyes que ellos condenan en sus prefacios.

Las dos causas de error de que hemos hablado hasta ahora, la falta de sensibilidad, por una parte, y la demasiado poca atención a distinguir los principios de nuestro placer, por otra, serán la fuente eterna de la disputa tantas veces repetida sobre el mérito de los antiguos: sus partidarios, demasiado entusiastas, pasan por alto el conjunto a favor de los detalles; sus adversarios, demasiado racionalistas, no hacen suficiente justicia a los detalles por los vicios que observan en el conjunto.

Hay otra especie de error, que el filósofo tiene que evitar con más cuidado, porque le es más fácil caer en él; el error consiste en trasladar a los objetos del gusto principios verdaderos en sí mismos, pero que no se les pueden aplicar. Es conocido el célebre que muriera del viejo Horacio y, con razón, se ha censurado el verso

siguiente; sin embargo, una metafísica común no carecería de sofismas para justificarlo. Este segundo verso, se dirá, es necesario para expresar todo lo que siente el viejo Horacio; sin duda él debe preferir la muerte de su hijo antes que el deshonor de su nombre; pero debe desear aún más que el valor de este hijo le permita escapar del peligro y que, animado por una bella desesperación, se defienda él solo contra tres.

Ante todo se podría responder que el segundo verso, al expresar un sentimiento más natural, debería al menos ir delante del primero y, así, lo debilitara. Ahora bien, ¿quién no ve que este segundo verso seguiría siendo débil y frío, incluso después de haber sido colocado en su verdadero sitio? ¿No le es evidentemente inútil al viejo Horacio expresar el sentimiento que este verso encierra? Cualquiera supondrá sin dificultad que prefiere ver vencedor a su hijo antes que víctima del combate: el único sentimiento que debe mostrar y que conviene al estado violento en que se encuentra es ese coraje heroico que le lleva a preferir la muerte de su hijo antes que la vergüenza. La lógica fría y lenta de los espíritus tranquilos no es la de las almas vivamente agitadas: como éstas no desdeñan detenerse en sentimientos vulgares, sobreentienden más que expresan, se dejan llevar de golpe hacia sentimientos extremos, semejantes a ese dios de Homero, que da tres pasos y llega al cuarto.

Así, en las materias de gusto, una filosofía a medias nos separa de lo verdadero, mientras una bien entendida nos acerca. Se comete, pues, una doble injuria contra las bellas artes y contra la filosofía al creer que pueden perjudicarse o excluirse mutuamente. Lo que concierne no sólo a nuestra manera de concebir, sino también a nuestra manera de sentir, es el verdadero dominio de la filosofía; sería tan poco razonable relegarla a los cielos y recluirla en el sistema del mundo, como querer limitar la poesía para que no hablara más que de los dioses y del amor. Además, ¿cómo se opondría el verdadero espíritu filosófico al buen gusto? Al contrario, es su más firme apoyo, pues este espíritu consiste en remontar en todo

hasta los verdaderos principios, a reconocer que cada arte tiene su propia naturaleza, cada situación del alma su carácter, cada cosa su colorido; en una palabra, en no confundir los límites de cada género. Abusar del espíritu filosófico es echarlo a perder.

Añadamos que no hay que temer que la discusión y el análisis debiliten el sentimiento o enfríen el genio de quienes tengan estos preciados dones de la naturaleza. El filósofo sabe que, en el momento de la producción, el genio no tolera ninguna coacción, que le gusta correr sin freno y sin regla para producir lo monstruoso junto a los sublime, mezclar el oro y el limo. La razón da, pues, entera libertad al genio que crea; le permite extenuarse hasta tener necesidad de reposo, como esos caballos fogosos, de los que no se obtiene el máximo más que fatigándolos. Entonces la razón vuelve severamente a las producciones del genio; conserva lo que es efecto del verdadero entusiasmo, proscribe lo que es obra de la fogosidad y, de esa manera, consigue que salgan a la luz las obras maestras. ¿Qué escritor, si no está totalmente desprovisto de talento y de gusto, no ha notado que, en el calor de la composición, una parte de su espíritu queda de alguna manera aparte para observar lo que compone, dejarle libre curso y marcar desde el principio lo que se debe borrar?

Me parece que, tras estas reflexiones, se puede responder con dos palabras a la cuestión a menudo debatida de si, para juzgar una obra de gusto, es preferible el sentimiento antes que la discusión. La impresión es el juez natural del primer momento, la discusión lo es del segundo. En las persona que a la finura y a la inmediatez del tacto unen la pureza y precisión del espíritu, el segundo juez no hará generalmente más que confirmar las decisiones tomadas por el primero. Sin embargo, se dirá, como no siempre estarán de acuerdo, ¿no valdría más atenerse en todos los casos a la primera decisión que pronuncia el sentimiento? ¡Qué triste ocupación enredarse así con el propio placer! ¿Y qué reconocimiento tendremos que otorgarle a la filosofía cuando su efecto sea disminuir el placer?

Con pesar respondemos que esa es la desgracia de la condición humana: casi no adquirimos conocimientos nuevos más que para



desengañarnos de alguna ilusión y casi siempre conseguimos nuestras luces a costa de nuestros placeres. Tal vez las obras monstruosas de nuestro antiguo teatro conmovían más la simplicidad de nuestros abuelos que la más bella de nuestras obras dramáticas nos conmueve hoy a nosotros.

Las naciones menos ilustradas que la nuestra no son menos felices, pues con menos deseos tienen también menos necesidades y tienen suficiente con placeres burdos o menos refinados; sin embargo, nosotros no querríamos cambiar nuestras luces por la ignorancia de esas naciones, ni por la de nuestros ancestros. Si estas luces pueden disminuir nuestros placeres, al mismo tiempo también halagan nuestra vanidad: nos congratulamos de habernos convertido en más difíciles pues, así, creemos haber adquirido cierto grado de mérito.

El amor propio es el sentimiento al que más nos atenemos y que más nos vemos empujados a satisfacer; el placer que nos hace experimentar no es, como otros muchos, el efecto de una impresión súbita y violenta, sino que es más continuado, más uniforme, más duradero y se saborea a más amplios trazos.

Estas pocas reflexiones parece que deber ser suficientes para justificar el espíritu filosófico frente a los reproches que la ignorancia o la envidia acostumbran a hacer. Para acabar observemos que, aunque estos reproches fueran fundados, no resultarían convenientes y no deberían tener peso más que en boca de verdaderos filósofos: sólo a éstos les correspondería fijar el uso y los límites del espíritu filosófico, de la misma manera que no corresponde más que a los escritores que han puesto mucho espíritu en sus obras hablar contra el abuso que se puede hacer del mismo. En cambio ha sucedido lo contrario: quienes menos poseen y conocen el espíritu filosófico son, entre nosotros, sus más ardientes detractores, de la misma manera que la poesía es desprestigiada por quienes no tienen ese talento, las grandes ciencias por quienes ignoran sus primeros principios y nuestro siglo por los escritores que menos la honran.

Parte Tercera
EN TORNO A LA NATURALEZA SUBLIMADA POR EL ARTE



JAUCOURT, LOUIS, CHEVALIER DE (1704-1779)

La Belle Nature (*Encyclopédie*, Vol. XI, págs. 42-44)

La ***Belle Nature*** es la naturaleza embellecida, perfeccionada por las bellas artes para su uso y disfrute [***agrément***]. Desarrollemos esta verdad con la ayuda de Ch. Batteux.

Las personas, aburridas por un goce demasiado uniforme de los objetos que les ofrece la naturaleza simple y encontrándose, además, en una situación propicia para recibir el placer, recurrieron a su genio para procurarse un nuevo orden de ideas y de sentimientos que despertara su espíritu y reanimara su gusto. Pero, ¿qué podía hacer este genio, limitado en su fecundidad y en sus miras, que no pueden ir más allá de la naturaleza, y, además, teniendo que trabajar para personas cuyas facultades estaban encerradas en esos mismos límites? Todos sus esfuerzos tuvieron que reducirse necesariamente a elegir las más bellas partes de la naturaleza para formar un todo exquisito, que fuera más perfecto que la misma naturaleza, pero sin dejar de ser natural.

He ahí el principio sobre el que necesariamente ha tenido que erigirse el plan de las artes y que los grandes artistas han seguido en todos los siglos. Escogiendo los objetos y los rasgos, nos los han

presentado con toda la perfección de que son susceptibles. No han imitado la naturaleza tal cual es en sí misma, sino tal como puede ser y la puede concebir el espíritu. Así pues, como el objeto de la imitación de las artes es la ***Belle Nature*** representada con todas sus perfecciones, veamos cómo se hace esta imitación.

En relación con las artes la naturaleza se puede dividir en dos partes: una, la que se disfruta con los ojos y otra por los oídos; los demás sentidos son absolutamente estériles para las bellas artes. La primera parte es el objeto de la pintura, que representa en relieve, y también del arte gestual, que es una rama de las otras dos artes que acabo de señalar y que, en cuanto a lo que abarca, no se distingue de ellas más que porque el tema al que se refieren los gestos en la danza es natural y vivo, mientras que la tela de la pintura y el mármol del escultor no lo son.

La segunda parte es el objeto de la música, considerada en sí misma y como canto; en segundo lugar, de la poesía, que utiliza la palabra, pero la palabra medida y calculada en todos los tonos.

Así, la pintura imita a la ***Belle Nature*** con los colores; la escultura, con los relieves; la danza, con los movimientos y las actitudes del cuerpo. La música la imita con los sonidos inarticulados y la poesía, en fin, con la palabra medida. He ahí las características distintivas de las artes principales; y si alguna vez ocurre que estas artes se mezclan y se confunden, como por ejemplo en la poesía; si la danza proporciona gestos a los actores en el teatro; si la música da el tono de la voz en la declamación; si el pincel decora el espacio de la escena: todo eso son servicios que se hacen mutuamente las artes en virtud de su fin común y de su alianza recíproca, pero siempre sin perjuicio de sus derechos particulares y naturales. Una tragedia sin gestos, sin música y sin decoración es siempre un poema, una imitación expresada mediante el discurso medido. Una música sin palabras es siempre música: expresa el llanto o la alegría independientemente de las palabras que la ayudan de verdad, pero que no le aportan ni le quitan nada de su naturaleza ni de su esencia. Su expresión esen-



cial es el sonido, de la misma manera que la de la pintura es el color y la de la danza el movimiento.

Ahora bien, hay que notar aquí que, de la misma manera que las artes deben escoger sus proyectos de la naturaleza y perfeccionarlos, también deben decidir perfeccionar las expresiones que toman de la naturaleza. No deben utilizar todos los tipos de colores, ni de sonidos: hay que hacer una elección precisa y una mezcla exquisita de los mismos; hay que ligarlos, proporcionarlos, matizarlos y unirlos en armonía. Los colores y los sonidos tienen entre sí simpatías y repugnancias. La naturaleza tiene derecho a unirlos según su voluntad; el arte, en cambio, debe hacerlo según reglas. Es preciso no sólo que no hiera al gusto, sino que lo halague tanto como pueda.

Así, se puede definir la pintura, la escultura y la danza como una imitación de la bella naturaleza, expresada con los colores, el relieve y las actitudes; y la música y la poesía como la imitación de la ***Belle Nature*** expresada mediante los sonidos o el discurso medido.

Las artes de que acabamos de hablar han tenido su inicio, su progreso y sus revoluciones en el mundo. Han tenido un tiempo en que las personas, preocupadas solo por mantener o defender su vida, no eran más que labradoras o soldados: sin leyes, sin paz y sin costumbres, sus sociedades no eran más que conjuras. Ciertamente no fue en este tiempo de confusión y de tinieblas cuando nacieron las bellas artes; por su carácter se ve que son hijas de la abundancia y de la paz.

Cuando ya se estuvo harto de hacerse daño mutuamente, y habiendo aprendido mediante una funesta experiencia que únicamente la virtud y la justicia podían hacer feliz al género humano, se empezó a disfrutar de la protección de las leyes: el primer movimiento del corazón fue a favor de la paz. Hubo una entrega general a los placeres, que van a continuación de la inocencia. El canto y la danza fueron las primeras expresiones del sentimiento e, inmediatamente, el ocio, la necesidad, la ocasión, el azar introdujeron la idea de las demás artes y les abrieron el camino.



Cuando las personas se refinaron por la acción de la sociedad y empezaron a sentir que valían más por el espíritu que por el cuerpo, hubo sin duda alguien maravilloso que, inspirado por un genio extraordinario, puso sus ojos en la naturaleza.

Tras haberla contemplado bien, se miró a sí mismo. Reconoció que tenía un gusto innato por las relaciones que había observado y que le habían conmovido agradablemente. Comprendió que el orden, la variedad, la proporción trazada con tanto esplendor en las obras de la naturaleza, no debían elevarnos sólo al conocimiento de una inteligencia suprema, sino que además podían ser consideradas como lecciones de comportamiento y puestas al servicio de la sociedad humana.

Fue entonces, propiamente hablando, cuando las artes salieron de la naturaleza. Hasta ese momento todos sus elementos resultaban confusos y dispersos, como en una especie de caos. Casi no se habían conocido más que por presentimiento o, incluso, por una especie de instinto. Entonces se empezó a distinguir algunos principios; se hicieron algunas tentativas, que desembocaron en esbozos. Ya era mucho; no resultaba fácil encontrar aquello de lo que no se tenía una idea cierta, incluso buscándolo. ¿Quién hubiera creído que la sombra de un cuerpo, dibujada con un simple trazo, se podía convertir en un cuadro de Apeles o que algunos acentos inarticulados podían alumbrar la música tal como hoy la conocemos? El recorrido es inmenso. ¡Cuántas tentativas inútiles, o incluso opuestas a su meta, hicieron nuestros padres! ¡Cuántos resultados desafortunados, investigaciones vanas, pruebas sin éxito! Nosotros disfrutamos de sus trabajos y, por todo reconocimiento, tienen nuestro menosprecio.

Las artes, al nacer, eran como las personas: tenían necesidad de ser formadas de nuevo por una especie de educación; salían de la barbarie. Era una imitación, es verdad, pero una imitación burda y, además, de una naturaleza también burda. Todo el arte consistía en pintar lo que se veía y se sentía: no se sabía elegir. La confusión reinaba en el proyecto; la desproporción y la uniformidad, en las par-

tes; el exceso, la extravagancia y la tosquedad en los ornamentos. Más que un edificio había materiales; y, sin embargo, se imitaba.

Los griegos, dotados de un feliz genio, captaron con nitidez los rasgos esenciales y capitales de la ***Belle Nature*** y comprendieron claramente que no bastaba con imitar las cosas, sino que, además, había que elegir. Hasta que llegaron ellos, las obras de arte casi no habían sido notables más que por la enormidad de su masa o de la empresa: eran obras de titanes. Sin embargo, los griegos más ilustrados notaron que era más bello fascinar al espíritu que asombrar o deslumbrar los ojos. Juzgaron que la unidad, la variedad y la proporción debían ser el fundamento de todas las artes; y a partir de ese fondo tan bello, tan afinado y tan acorde con las leyes del gusto y del sentimiento, se vio cómo, entre los griegos, la tela captaba el relieve y los colores de la naturaleza, el marfil y el mármol se animaban con el cincel.

La música, la poesía, la elocuencia y la arquitectura dieron a luz inmediatamente milagros; y como la idea de la perfección, común a todas las artes, se fijó en ese bello siglo, casi a la vez aparecieron todos los géneros de obras de arte, que luego sirvieron de modelo a todas las naciones civilizadas. Este fue el primer triunfo de las artes. Detengámonos en esta época, pues necesariamente hay que extraer de las fuentes de los monumentos antiguos de Grecia el gusto depurado y los modelos admirables de la bella naturaleza, que no se encuentra en los objetos que se ofrecen a nuestros ojos.

Como es indudable la preeminencia de los griegos en cuanto a belleza y perfección, bien se ve la facilidad con que sus maestros artísticos llegaron a la verdadera expresión de la bella naturaleza. Fue con ellos cuando ésta se prestó sin cesar al examen curioso del artista en los juegos públicos, en las escuelas e incluso en el teatro. Tantas ocasiones frecuentes para observar permitieron en los artistas griegos el nacimiento de la idea de ir más allá. Empezaron a formarse ciertas nociones generales de la belleza, no sólo de las partes del cuerpo, sino también de las proporciones entre las mismas.



Estas bellezas debían elevarse por encima de las que produce la naturaleza. Sus originales se encontraban en una naturaleza ideal, es decir, en su propia concepción.

No hay que esforzarse mucho para comprender que, naturalmente, los griegos tuvieron que ascender desde lo bello natural a la expresión de lo bello ideal, que va más allá del primero y cuyos rasgos, según un antiguo intérprete de Platón, surgen a partir de las imágenes que no existen más que en el espíritu. Así es como Rafael ha pintado su Galatea. dado que las bellezas perfectas, dice él en una carta al conde Baltasar Castiglione, son tan raras entre las mujeres, yo realizo una determinada idea concebida en mi imaginación.

Estas formas ideales, superiores a las materiales, dieron a los griegos los principios según los cuales representaban a los dioses y a las personas. Cuando querían expresar la semejanza de las personas, siempre se dedicaban al mismo tiempo a embellecerlas; esto necesariamente supone la intención de representar una naturaleza más perfecta de lo que ésta es ordinariamente. Esa ha sido constantemente la forma de hacer de Polignoto.

Cuando los autores nos dicen, pues, que algunos artistas antiguos ha seguido el método de Praxíteles, que tomó a Cratine, su amante, como modelo de la Venus de Gnide, o que Lais ha sido para más de un pintor el original de las Gracias, no hay que creer por eso que esos mismos artistas se hayan apartado de los principios generales, respetados por ellos como leyes supremas. La belleza que conmovía los sentidos hacía presente al artista la bella naturaleza; pero era la belleza ideal la que le ofrecía los rasgos grandiosos y nobles: de la primera tomaba la parte humana y de la segunda la parte divina, que debía entrar en su obra.

No ignoro que los artistas están divididos respecto a la preferencia que hay que darle al estudio de los monumentos de la antigüedad o a los de la naturaleza. Bernini forma parte de quienes discuten a los griegos la preeminencia de una naturaleza más bella,

así como la de la belleza ideal de sus figuras. Él pensaba, además, que la naturaleza sabía dar a todas sus partes la belleza conveniente y que el arte no consistía más que en captarla. Igualmente se vanagloriaba de haberse liberado del prejuicio que había tenido al principio respecto a la Venus de los Medici. Tras una dedicación amplia y penosa, dice él, en diversas ocasiones había encontrado las mismas bellezas en la simple naturaleza. Pero aunque las cosas sea así o no, según su confesión siempre se desprende que fue esa misma Venus la que le enseñó a descubrir en la naturaleza bellezas que, hasta entonces, no había percibido más que en esa famosa estatua.

Igualmente se puede creer con cierto fundamento que sin ella tal vez jamás habría buscado esas bellezas en la naturaleza.

De ahí concluimos que la belleza de las estatuas griegas es más fácil de captar que la de la misma naturaleza, en la medida que la primera es menos común y más conmovedora que la segunda.

Una segunda verdad se desprende de la que se acaba de establecer: para llegar al conocimiento de la belleza perfecta, el estudio de la naturaleza es, al menos, una ruta más larga y más penosa que el estudio de los antiguos. Bernini, que prefería recomendar a los jóvenes artistas imitar siempre lo más bello que tenía la naturaleza, no les indicaba la vía más breve para llegar a la perfección.

La imitación de la naturaleza se limita a un solo objeto o bien en una sola obra se concentra lo que el artista ha observado en diversos individuos. La primera manera de imitar produce copias semejantes a los retratos. La segunda eleva el espíritu del artista hasta lo bello general y las nociones ideales de la belleza. Esta segunda ruta es la que eligieron los griegos, que tenían, respecto a nosotros, la ventaja de poder procurarse esas nociones por medio de la contemplación de los más bellos cuerpos y por las frecuentes ocasiones de observar las bellezas de la naturaleza. Estas bellezas, como se ha dicho antes, se les mostraban a diario, animadas por la expresión más verdadera; a nosotros, en cambio, se nos presentan



raramente y, más raramente aún, de la manera como los artistas querrían que se presentaran.

En nuestros días, la naturaleza no producirá fácilmente un cuerpo tan perfecto como el de Antinoo. Igualmente, cuando se trate de una bella divinidad, el espíritu humano jamás podrá concebir nada superior a las proporciones, sobrehumanas del Apolo del Vaticano. Todo lo que la naturaleza, el arte y el genio han sido capaces de producir está concentrado en él. ¿No es natural creer que la imitación de tales fragmentos debe resumir el estudio del arte? En uno se encuentra el compendio de todo lo que está disperso en la naturaleza; en el otro se ve hasta donde una sabia audacia puede elevar la naturaleza más bella por encima de ella misma. Si estos fragmentos ofrecen el mayor grado de perfección que se puede alcanzar en la representación de las bellezas divinas y humanas, ¿cómo creer que un artista que los imite no aprenderá a pensar y dibujar con nobleza y firmeza, sin temor a caer en el error?

Un artista, que deje guiar su espíritu y su mano por la regla que los griegos adoptaron para la belleza, se encontrará en el camino que le conducirá directamente a la imitación de la naturaleza. Las nociones del conjunto y de la perfección, reunidas en la naturaleza de los antiguos, depurarán en él y le harán más perceptibles las perfecciones dispersas de la naturaleza que tenemos ante nuestros ojos. Descubriendo las bellezas de esta última, sabrá combinarlas con lo bello perfecto, que, a través de formas sublimes siempre presentes en su espíritu, se convertirá en regla segura para él.

Que los artistas, sobre todo, recuerden sin cesar que la expresión más verdadera de la ***Belle Nature*** no es la única cosa que los entendidos e imitadores de las obras de los griegos admiran en esos divinos originales, sino que lo que les confiere un carácter específico es la expresión de lo mejor posible, de lo bello ideal, por debajo del cual siempre está la más bella naturaleza.

Este principio luminoso puede extenderse a todas las artes, sobre todo a la poesía, a la música, a la arquitectura, etc.; pero, al

mismo tiempo, es preciso que el espíritu tenga claro que lo bello físico es el fundamento, la base y la fuente de lo bello intelectual y que no es sino de acuerdo con la ***Belle Nature*** como nosotros vemos y podemos crear, como los griegos, una segunda naturaleza, más bella sin duda, pero análoga a la primera; en una palabra, lo bello ideal no debe ser más que lo bello real perfeccionado.

Roma se convirtió en discípula de Atenas: admiró las maravillas de Grecia, trató de imitarlas y pronto se la estimó tanto por sus obras de gusto como se la había temido por sus armas. Todos los pueblos la aplaudieron y esta aprobación demostró que los griegos, que habían sido imitados por los romanos, eran efectivamente los modelos más excelentes.

Sabidas son las revoluciones que siguieron. Los bárbaros inundaron Europa y, como consecuencia necesaria, las ciencias y las artes quedaron envueltas por la desdicha de los tiempos hasta que, desterradas de Constantinopla, vinieron a refugiarse de nuevo en Italia. Aquí se despertaron los manes de Horacio, de Virgilio y de Cicerón; se rebuscó hasta en las tumbas que habían servido a la escultura y a la pintura. Se vio reaparecer a la antigüedad con las gracias de la juventud. Los artistas se apresuraron a imitarla con diligencia; la admiración pública multiplicó los talentos; la emulación los animó; y las bellas artes reaparecieron con esplendor.

Van a corromperse y a perderse. Ya se caricaturiza la ***Belle Nature***, rectificándola y disfrazándola; se la adorna con perifollos, que la hacen irreconocible. Estos refinamientos, opuestos a la tosquedad, son más difíciles de destruir que la misma tosquedad; y son éstos lo que hacen que el gusto se embote y empiece la decadencia.



Parte Cuarta
EN TORNO A LA ESTÉTICA COMO NUEVA CIENCIA ILUSTRADA



SULZER, JOHANN GEORG (1720-1779)

Estética (***Suppléments***, Vol. II, págs. 872-873)

Término nuevo, inventado para designar una ciencia que no ha adquirido su forma sino después de algunos años. Es la filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquéllas.

El término procede del griego ***aisthesis***, que designa el sentimiento. Así, la estética es propiamente la ciencia de los sentimientos. La principal finalidad de las bellas artes es excitar un sentimiento vivo de los verdadero y de lo bueno. Es preciso, pues, que su teoría esté fundamentada en la de los sentimientos y nociones confusas que adquirimos con la ayuda de los sentidos.

Aristóteles ya había observado que cada arte ha precedido a su teoría. Se puede decir, además, que las reglas particulares son conocidas antes de remontarse a los principios generales, de los que aquéllas derivan. Diversas obras, producto de algunos afortunados genios, agradaron antes de que se pensara en buscar de dónde procedía ese placer.



Aristóteles fue uno de los primeros en establecer reglas a partir de la comparación de ejemplos particulares; pero ni su poética, ni su retórica pueden ser consideradas teorías completas de estas dos artes. Este filósofo había observado con mucho cuidado en los poetas y oradores griegos de su siglo y de siglos anteriores los rasgos que habían sido generalmente aplaudidos y, a partir de ahí, hizo reglas. Se detuvo en el sentimiento percibido, sin esforzarse por remontarse a la causa que lo había alumbrado; tampoco examinó si los poetas y los oradores de su tiempo habían agotado todos los recursos de su arte.

Los críticos que le sucedieron prosiguieron el camino que el filósofo griego les había trazado. Hicieron nuevas observaciones y aumentaron el número de reglas, pero no descubrieron nuevos principios. Jean Baptiste Du Bos es, si no me equivoco, el primero de los modernos que se ha dedicado a deducir de un principio general la teoría de las bellas artes y demostrar sus reglas. En el bello tratado que ha publicado con el título de ***Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*** [1719], propone como fundamento de su teoría la necesidad que toda persona experimenta en determinadas circunstancias de ocupar su espíritu y de dar actividad a sus sentidos. Pero se ha contentado con establecer a partir de este principio algunas reglas y se ha limitado en el resto al método empírico que se había seguido antes de él. Eso no impide que su obra no esté llena de muy buenas reglas y de excelentes observaciones.

Baumgarten, profesor de Francfurt del Oder, es el primero que se ha atrevido a crear a partir de los principios filosóficos la ciencia general de las bellas artes, a la que él da el nombre de estética (Aesthetica, 1750).

Como base pone la doctrina de Wolff sobre el origen de los sentimientos agradables, que este filósofo situaba en una percepción confusa de la perfección. En la parte teórica, la única que ha publicado Baumgarten, trata con mucha sagacidad toda la teoría de lo bello o de lo perfecto sensible; lo considera en sus diversos géneros y, al mismo tiempo, muestra cuáles son los géneros de lo feo que

se le oponen. Es deplorable que un conocimiento demasiado limitado de las artes no le haya permitido extender su teoría más allá de la poesía y de la elocuencia.

Es preciso, pues, añadir la estética al número de ciencias filosóficas que aún son muy imperfectas; y lo que aquí importa es desarrollar el plan general de esta nueva ciencia e indicar detalladamente sus partes.

El primer paso sería fijar la finalidad y la esencia de las bellas artes; luego, tras convencerse de que esa meta principal es asegurar el dominio de los corazones con ayuda de sensaciones agradables, habría que remontarse al origen del sentimiento, deducir lo que constituye el agrado o atractivo a partir de la naturaleza del alma o refiriéndose a los filósofos que han tratado la cuestión.

Una vez hecho esto, habría que indicar las diversas clases de objetos agradables y desagradables y determinar los efectos que producen en el corazón, es decir, investigar en qué consiste lo bello sensible y la energía, que de ello se deriva.

En fin, habría que tratar en otros tantos artículos particulares todas las diversas especies de lo bello y de lo feo, descendiendo hasta las más pequeñas subdivisiones en la medida en que la teoría combinada con un examen atento de las obras de gusto las pueda descubrir o, al menos, presentir. Todos estos objetos unidos formarían la parte teórica de la filosofía de las bellas artes.

En la parte práctica quedan por indicar los diversos géneros de bellas artes, fijando la extensión y el carácter particular de cada género: poesía, elocuencia, música, pintura, etc. Al mismo tiempo, es preciso caracterizar los rasgos del genio [*tour de génie*], el gusto natural y adquirido que cada arte en particular exige del artista y dar a conocer cuáles son los principales medios de triunfar en las artes: el genio, la imaginación, la invención, el gusto, el entusiasmo, etc.

Cada clase de las bellas artes produce diversas especies de obras que se distinguen entre sí por su propia naturaleza y por una finalidad determinada más precisamente. Por eso, hay que carac-



terizar además por separado cada especie particular. Así, en poesía, por ejemplo, hay que tratar del poema épico, del lírico, del didáctico, del dramático, etc. En pintura hay que distinguir los temas históricos, alegóricos, morales, etc; y a cada especie hay que asignarle su carácter de acuerdo con principios seguros y bien establecidos.

De estas fuentes derivan, en fin, las reglas a seguir en la ejecución de las obras de arte; éstas son o reglas generales que conciernen a la invención, a la disposición, a la ordenación y tratamiento del conjunto o reglas particulares sobre la elección, la proporción, la armonía y el efecto determinado de cada parte.

Ese es el campo que la estética abarca; esta ciencia dirigirá al artista en la invención, ordenación y ejecución de su trabajo; guiará al aficionado (***amateur***) en sus juicios y le dará la capacidad de extraer del disfrute de los productos del arte toda la utilidad, que es la verdadera meta; utilidad que no tiende nada menos que a llenar las visiones de la filosofía y de la moral.

Los principios de la estética son, como en cualquier otra ciencia, simples y poco numerosos. La psicología enseña el origen de los sentimientos y explica lo que los hace agradables o desagradables. La solución general de estos problemas suministra dos o tres teoremas que son los principios de la estética; con ayuda de estos principios se determina, por un lado, la naturaleza de los objetos estéticos y, por otro, la ley según la cual esos objetos actúan en el alma, así como la disposición de espíritu adecuada para recibir su impresión.

Todo eso se puede resumir en un pequeño número de proposiciones prácticas, que le bastan a un buen genio para dirigirlo en la ejecución de las obras de su arte.

Con esta nueva ciencia pasa como con la lógica. Esta tiene bien pocos principios, todos muy simples. Aristóteles, aplicando estos principios a todos los casos posibles y desarrollando todos los extravíos que había que evitar, ha enriquecido seguramente la filosofía

con una lógica muy completa, pero también la ha sobrecargado con una cantidad excesiva de términos técnicos y de reglas particulares. La muchedumbre de filósofos de segundo orden que sucedieron a Aristóteles no percibió la simplicidad de su lógica, de la que tomó más que la terminología, que desde entonces ha ocupado el lugar de la misma ciencia.

Para que la estética no sufra la suerte que la lógica y la moral han tenido en manos de los escolásticos, para que no degenere en un vano muestrario de palabras, será necesario referir en cada ocasión las ideas abstractas a los casos particulares, que las han hecho nacer y fuera de los cuales no tienen ninguna realidad. Sin esta precaución todo sistema de ideas generales no es más que un edificio construido en el aire, al que cabezas débiles y ligeras ponen arbitrariamente añadidos, correcciones o cambios tan ridículos como los cambiantes edictos de un habitante de casas pequeñas que se creyera legislador o soberano.

[***Este artículo se ha extraído de la obra de J.G. SULZER*** Allgemeine Theorie der Schönen Kunste *(1771-74)*].

